III, I, 13, 21

# MŁODA POLSKA

Druk L. Bogusławskiego Warszawa, Ś-to Krzyska № 11.

Jan Lorentowicz

NOWOŚCI LITERACKIE TOM II

*Jan Lorentowicz*

# Młoda Polska

## I.

*Porozumienie z czytelnikiem.— Młoda Polska i t. z. „modernizm".— Krystalizacye programów.— Miriam i „Chimera". — Antoni Lange. — Jan Kasprowicz.*

*Z portretem autora.*

WARSZAWA 1908
Księgarnia ST. SADOWSKIEGO

Printed in Poland

KSIĄŻKI NINIEJSZEJ ODBITO DLA AUTORA DZIESIĘĆ EGZEMPLARZY NA PAPIERZE CZERPANYM.

*Pani Teresie Bernowiczowej*

*w hołdzie — autor.*

## POROZUMIENIE Z CZYTELNIKIEM.

Nie piszę historyi. Nie wierzę w „objektywny" sąd krytyka, żyjącego w tej same epoce, co pisarz oceniany. Jeżeli historyk literatury współczesnej waży zasługi twórców, którym zawdzięcza najlepsze swe wzruszenia, stanie się mimowoli panegirystą (Feldman); jeżeli mówi o autorach, którzy odeszli daleko od zmurszałych podstaw jego kultury uczuciowej, moralnej i estetycznej,— wówczas obniży nadmiernie lub zmieni zasadniczo wartości, niedostępne dla swego umysłu. (St. Tarnowski). I w jednym i w drugim wypadku brak perspektywy dziejowej lub nadużywanie perspektywy sztucznej („pożytek społeczny", służba jakiejś doktrynie) odejmują sądom powagę historyczności.

Zresztą ostatnie dwadzieścia lat piśmiennictwa polskiego wykazują tak bujny, tak bardzo skomplikowany rozkwit talentów, że nie łatwo będzie napisać ich historyę. Przy-

wykliśmy do szematów, szufladek, „prądów społecznych", rodzajów literackich, „psychologicznego" wyjaśniania twórczości, różnych zgoła złudzeń krytycznych, utrwalających jakoby rozwiązanie zagadki, skąd się takie lub owakie dzieło wzięło? dla czego je napisano? jak wygląda wewnętrzny mechanizm twórczości? Praca naszych historyków literatury była dotychczas łatwa. Treść utworu, życiorys autora, morał lub idejka stanowiły główne, jeżeli nie jedyne wskazówki klasyfikacyi. Od nich zależała wyłącznie ranga, którą historyk przeznacza twórcy. Forsowne, szkolarskie wymierzanie stosunku do poprzedników lub do innych współczesnych określać miało wartość powieściopisarza lub poety. Tej strychulcowej robocie ułatwiać kazano oryentacyę w pozornie nieprzebytym lesie naszej produkcyi literackiej. W rzeczywistości wydaje ona nieco odmienne rezultaty. Przyzwyczaja nas do przesądu, że każdy, kto napisał i drukiem ogłosił jaką książkę, winien zająć miejsce w naszej pamięci, winien przechodzić od jednego pokolenia do drugiego, jako wyobraziciel polskiej kultury i cywilizacyi. I pamiętamy tyle nazwisk, tyle fałszywych „zasług", tyle martwych od urodzenia dzieł!...

Nie chcę tworzyć jeszcze jednej podobnej „historyi literatury współczesnej". Wierząc, iż pokrewieństwa w sztuce są częściej dowodem naśladowania i słabości, niż samorodnej mocy, szukać pragnę zasadniczych różnic pomiędzy twórcami. Mam na myśli badanie, rozważanie, wydobywanie na jaśnię, wreszcie — artystyczne wielbienie samej tylko indywidualności, jako jedynego pierwiastka, mającego odrębne, samoistne, nie znoszące współmierności istnienie.

Zamierzam w kilku krótkich podróżach odbyć zbożną pielgrzymkę śród dzieł i wzlotów myśli twórczej, objętych nazwą „Młoda Polska".

* * *

Staje przed nami odrazu pytanie: kto jest „młody" w literaturze?

Odpowiem krótko: wiek nie posiada tu żadnego znaczenia. Są pisarze zgrzybiali przed dwudziestym rokiem życia, są twórcy zdziecinniali po pierwszych chwalonych a zwłaszcza przechwalonych książkach, są nawet tacy, co się „rodzą, jako pośmiertni". Niektórzy z artystów, o których mówić

będę, dobiegają już pięćdziesiątego roku życia.

Młody — to ten, kto odgradza się od wszelkiej rutyny, od wszelkich zwiędłych przesądów literackich, kto nieustannie wywalcza swą indywidualność. Nie będzie nigdy handlarzem wyrazów i dźwięków. Wiecznie naprężona ciekawość czytelnika przestaje być wskazówką dla jego poszukiwań i niepokojów. Wlewa swą krew, swój mózg, szpik swych kości w dzieło sztuki, łączy się z niem w jedną całość i sam niknie w pięknej syntezie. Gdy zamierza zbudować jaką postać, znajduje ją ukształtowaną w sobie samym, często więcej żywotną i więcej spoistą, niż on sam. Postać ta odrywa się od niego, aby żyć życiem własnem, autor zaś nie probuje zaprzęgać jej do swych osobistych celów. Gdy obmyśla nowe dzieło, urojone a jednak prawdziwe, istoty tłoczą się ciżbą do jego głowy, żądają dla siebie roli i pragną zakraść się do projektowanego dzieła, niby owe dusze Lukrecyusza, które otoczyły rodzące się dziecko i wiodą spór, jaka w nie wejdzie. Tu dopiero zaczyna się trud artysty, tu się ukazuje jego własne oblicze przez sposób, w jaki wybiera i opanuje swój przedmiot — przez styl.

Życie wkracza zawsze do sztuki, jako część surowego materyału. Twórca indywidualny, twórca młody materyał ten przetwarza do gruntu, urabia go na obraz i podobieństwo własne, nadaje mu kształty zgodne z planami własnej wyobraźni, odgradza go od rzeczywistości tak silnie, że ten surowy materyał zupełnie istnieć przestaje, jako kategorya samoistna, traci i treść własną i formę a staje się samorodną własnością twórcy. Ten cud twórczy wynika z najtajniejszych głębin zjawiska, która się nazywa Sztuką.

Nie będziemy się zastanawiali nad jej istotą. Mniejsza o to, czy powiemy za Platonem, że Sztuka jest istnością w sobie, nieskończenie wyższą od jednostki i gatunku; czy zgodzimy się za Schellingiem i Heglem, że Sztuka jest odbiciem, refleksem idei w naturze, postrzeganiem nieskończoności w skończonem. Nie chodzi nam o teoryę Sztuki, ale o doborowy gatunek twórcy.

Młody więc będzie pogardzał t. zw. „naturalizmem", jako typem naśladownictwa natury, jako koncepcyą zgoła fałszywą, doprowadzoną już zresztą do zupełnego absurdu. Piękno jest niczem innem, jeno

wzruszeniem estetycznem. Niema więc Sztuki bez wzruszenia estetycznego. Harmonia, która kojarzy różne części dzieła, jego rytm — muszą być nietylko organiczne, żywe, ale odczute. Forma i „technika" są więc niezbędnym rezultatem tego ruchu wewnętrznego, który początek swój bierze z serca artysty. Tu się mieści również sekret stylu. Twórca prawdziwy — to Amphion, który łączy jedne bryły kamienne z drugiemi za pomocą swego śpiewu. Styl jest gruntem dzieła. Wyjawia on głębokie, zarówno społeczne, jak indywidualne znaczenie utworu; przemawia do nas bezpośrednio językiem duszy, jest skrystalizowanem wzruszeniem artysty, gotowem zawsze poruszyć czucie innych ludzi swem brzmieniem, swym tonem. Prawdziwe dzieło sztuki stanowi przedziwną syntezę podmiotu i przedmiotu, osoby artysty oraz istot żyjących i rzeczy, które go wzruszają.

Najście życia na sztukę a zwłaszcza literaturę, najście brutalne, barbarzyńskie, odbywające się w naszych oczach pod wpływem rozwielmożnienia się przemysłowo-handlowych ideałików mieszczańskich prowadzi do dekadencyi twórczej. Naturalizm zdyskredytował się doszczętnie przez nadużycia

brzydoty. A jednak, pomimo wszystko, pozostał pod innemi nazwami i pyszni się odtwarzaniem zwyczajnych, niekoniecznie brzydkich objawów życia. Utrwala się przekonanie, że można tak samo pracować w „literaturze" lub „sztuce dramatycznej", jak się pracuje „w cukrze" lub „w occie". Wystarczy naśladować twórczy, natchniony trud pionierów, aby „służyć społeczeństwu" pracą jakoby „użyteczną". Zapomina się przytem zgoła, że „sztuka zaczyna się dopiero tam, gdzie się kończy naśladownictwo", że odtwarzanie życia jest pracą mechaniczną, bardzo niskiego gatunku, bo mniej użyteczną, niż każde rzemiosło. Fałszerzem sztuki jest ten, kto ją podrabia; fałszerzem, kto miesza wzruszenia estetyczne ze wzruszeniem innej natury (patryotyzm, polityka, zmysłowość, skandal); fałszerzem jest każdy autor, który przenosi żywcem do utworu własne „obserwacye" codzienne, własne wspomnienia towarzyskie i obyczajowe. Jest on niebezpiecznym szkodnikiem społecznym, przyzwyczaja bowiem do przekonania, że pomiędzy życiem a sztuką niema różnicy. Przewaga życia nad twórczością jest klęską naszego duchowego istnienia współczesnego.

Na szczęście, nie brak jeszcze twórców, tych rzeczywistych, co wydają na świat dzieła w wielkiem wzruszeniu, artystów, dla których organiczna forma tworzenia stanowi konieczność wewnętrzną. Tacy są naprawdę młodzi, tacy stwierdzają, że sztuka jest pięknem natury, przekształconem przez magię twórczą na piękno-rzeczywiste, tacy wreszcie wyjaśniają nam głęboko i zasadniczo stosunek sztuki do życia.

* * *

Określona w ten sposób „Młoda Polska" nie jest u nas zjawiskiem nowem. Powtarzała się przecież wielokrotnie, powtarza się nieustannie w dziejach literatury. To też dość często stosuje się u nas do pisarzy, których mamy na uwadze, miano modernistów.

Co to jest „modernizm?" Jest to najbezmyślniejszy wyraz, jaki powstał w literaturze. Niedawno pytałem po kolei krytyków i literatów, którzy przy każdej sposobności mówią o „modernizmie", co znaczy to nieuchwytne, nadto szerokie a przecież zupełnie ciasne pojęcie? Jeden odpowiedział mi: „modernistą jest ten, kto kocha wszystko,

co piękne, a w twórczości swej doprowadza każdy szczegół do najwyższej, ostatecznej linii"; drugi: „modernistą jest pisarz, który używa przeważnie symbolów"; trzeci: „modernistą jest taki wyznawca sztuki czystej, który staje ponad wszelkimi ideałami społecznymi, a wierzy tylko w ideał własny"; wreszcie czwarty, wrogo usposobiony do sprawy a bardzo trzeźwy odrzekł zgoła już jowialnie: „modernistą jest pisarz, który nie rozumie tego, co pisze, który używa tak zwanych nastrojów".

Te wszystkie, pozbawione ścisłości odpowiedzi są jedynie dowodem zamętu pojęć, jaki istnieje w krytyce zawsze, gdy spotyka nowe talenty. Wyraz „modernizm" nie schodzi z ust krytyka, dziennikarza, czytelnika. Feldman w swej „Historyi literatury ostatnich lat" mówi wciąż o „szczytach", „wyżynach" i „przezwyciężaniu" m o d e r n i z m u lub d e k a d e n t y z m u, ani razu jednak pojęć tych nie określa. Matuszewski, pragnąc określić, co to jest „modernizm", przeczytał wszystkie dzieła pisarzy, uchodzących za modernistów i znalazł w nich takie cechy: „Krańcowy indywidualizm, pogarda rzeczywistości i skłonność do marzycielstwa, dająca uczuciu i wyobraźni prze-

wagę nad chłodnym rozumem; dążność do syntezy liryczno-muzycznych i epiczno-plastycznych żywiołów oraz środków ekspresyi artystycznej w celu możliwie pełnego wypowiedzenia swojej „jaźni" w sztuce; nadzwyczajna doskonałość, subtelność i oryginalność formy, wyrażającej równie subtelne i oryginalne aż do paradoksalności uczucia, myśli i nastroje; wyrafinowana wrażliwość, zdolność odczuwania i oddawania delikatnych, niepochwytnych prawie objawów życia wewnętrznego, a co zatem idzie, wstręt do szarej pospolitości oraz pociąg do rzeczy rzadkich, do tematów niezwykłych, słowem, do „egzotyzmu" w najszerszem tego terminu znaczeniu; nastrojowość, mistycyzm i związany z nim genetycznie symbolizm; wiara w wysokie posłannictwo sztuki i transcedentny jej początek, wiara w jedność duszy ludzkiej i duszy wszechświata, połączona z wiarą w ciągłą ewolucyę; dążenie do tego, żeby pierwiastek ideowy, czy uczuciowy, zlewając się organicznie z formą, nie był przez nią tłumiony, żeby dzieło sztuki, przy całej barwności i dekoracyjności, przemawiało nietylko do oka lub ucha, lecz do głębin jaźni, do myśli i serca, żeby nietylko bawiło widza, słuchacza lub czytelnika lecz

wstrząsało jego duszą, odsłaniając przed nią rozległe horyzonty pozacielesne i pozaświatowe i budząc w niej poczucie nieskończoności".

Taka rozległa formuła „modernizmu" streszcza tyle różnych estetyk, że pozwoliła Matuszewskiemu odnaleść „*modernistę*" czystej wody w... Słowackim, a, przy niewielkim wysiłku, dałoby się to samo uczynić z wieloma wielkimi twórcami Europy z czasów ubiegłych. W rezultacie nazwa „modernizm" nie określa żadnego zjawiska nowego, bo „indywidualość" i „nastrój" stanowiły podstawę dzieła sztuki nie od dziś i nie od wczoraj.

* * *

Wyrażenie „Młoda Polska" ustaliło się w specyalnych warunkach. Jest ono umówione, jak umówionem było wyrażenie *Młode Niemcy*, które się ukształtowały po rewolucyi 1830 roku i trwały cały szereg lat.

„Młoda Polska" obejmuje dwudziestoletni już okres rozwoju naszego piśmiennictwa; chcąc przeto naturę samego zjawiska dokładnie zrozumieć, cofnąć się musimy aż do roku 1887.

Cóż się wtedy działo w literaturze polskiej? Królował tam wszechwładnie Henryk Sienkiewicz, jako genialny twórca ukończonej w owym czasie *Trylogii*. Prus, po nowelach, wydał „Placówkę", nieocenioną narazie dostatecznie, a wielki swój talent rozpraszał na sławne kroniki tygodniowe. Dygasiński słynął już ze swoich nowel na tle życia zwierząt; Zapolska wstępowała w szranki literatury z hałaśliwie powitaną „Małaszką" i „Kaśką Karyatydą". Adam Szymański przywiózł z Syberyi „Szkice", które wywarły silne wrażenie, ale dalsza twórczość nie ziściła nadziei, jakie w nim pokładano. Ze starszych autorów zamilkli: Kaczkowski i Jeż.

Szeroka publiczność karmiła się tendencyjnemi powieściami Orzeszkowej, albo też wracała do Kraszewskiego, albo wreszcie czytała autorów *minorum gentium*.

W poezyi Asnyk odzywał się rzadko; Gomulicki rzeźbił w pięknych kształtach swe marzenia i odsuwał się w samotność. Słynie szeroko Konopnicka, wówczas już autorka trzech seryi poezyi, czytywanych chciwie przez młodzież, a pełnych myśli społecznej. W teatrze rozwielmożnili się ówczesni „ulubieńcy publiczności", fabrykanci łatwych wzru-

szeń: E. Lubowski a zwłaszcza Kazimierz Zalewski.

Na uboczu tworzył swe chłodne dramaty Aleksander Świętochowski, ale te pozostawały w bardzo poczytnej wówczas „Prawdzie".

Cała literatura epoki miała dwie wybitne cechy, występujące z jednakową niemal siłą: rozmiłowanie w historyi narodowej i — tendencya społeczna. Obie cechy ustaliły się z przyczyn całkowicie zrozumiałych. Naród, dla którego cała teraźniejszość stała się straszliwem piekłem istnienia, którego przyszłość przesłonięto ciemną, ponurą mgłą — musiał zatonąć w utopii przeszłości, musiał w tej przeszłości znajdywać zadowolenie swych tęsknot, w niej jedynie czerpać podnietę do walki. Większą część naszych powieści wysnuto przecież z dawnych dziejów narodu. Sam Kraszewski pozostawił ich 170 tomów; Sienkiewicz pisał Trylogię dla „pokrzepienia serc".

Taka świadomość społecznego czynu w twórczości towarzyszy większości autorów. Czego nie można było pod okiem cenzury wyrazić w artykule lub rozprawie,

podawano w cichej aluzyi w dziele powieściowem lub poetyckiem.

Utwór literacki stawał się w Polsce przedmiotem dydaktyki. Chmielowski jeszcze w drugiem wydaniu swego Zarysu literatury ostatnich lat pisze: „zasługa pisarza mierzyć się u nas musi dziś i długo jeszcze nie tyle doskonałością wykonania, ile rodzajem zasad i dążności przezeń szerzonych".

Ta rozpaczliwa estetyka prowadziła konsekwentnie do zabicia wszelkiej literatury.

Przyszedł wreszcie moment opamiętania. Zaczęto pojmować, że literatura, że sztuka sama przez się, bez niewoli u przejściowej doktryny lub wskazówki praktycznej może być świadectwem potęgi ducha narodowego, że może utrzymać ducha tego na wyżynie całkowitej nieskazitelności. Pomagało do tej świadomości bolesne doświadczenie całego wieku.

* * *

I oto, z początkiem 1887 roku rozpoczyna się pierwsza, płodna w następstwa krystalizacya tych dążeń i pragnień. Powstaje w Warszawie czasopismo tygodniowe p. t.

„Życie“. Na czele jego stanął młody poeta, który dopiero co opuścił ławy uniwersyteckie a jako student pisał wiele i należał do koła uniwersyteckiego, które badało piśmiennictwo czeskie. Tym poetą był Zenon Przesmycki, występujący pod pseudonimzm Miriam. Miał on odwagę wypowiedzieć wówczas w prospekcie prawdę, dziś już powszechną, ale wówczas bardzo jeszcze hardą i nową, a brzmiącą tak:

„Wszystko, co efemeryczne, nikłe, chwilowe w biegu wypadków codziennych—przechodzi, ginie, jako mgła jesienna; wszystko, co poważniejsze, głębsze, bardziej z natury ludzkiej, aniżeli ze zbiegu wypadków wypływające, na poczuciu narodowem i wszechludzkiem oparte—trwa, żyje i pod czarodziejskiem tchnieniem ducha twórczego krystalizuje się w dziełach literatury pięknej. Poezya, niby czara mistyczna, gromadzi w sobie wszystko, co silniej wstrząsało ludzkością, co nieświadomie wrzało w jej głębiach, a co, dzięki wielkim umysłom i sercom, które czują za miliony i są olbrzymiem ich echem, uświadomiło się, uszlachetniło i w postaci arcytworów piękna formę widomą znalazło.

Życie oddaje literaturze pięknej najlepszą swą cząstkę, lecz nie oddaje jej bezpo-

wrotnie. Poezya ze swej strony wywiera na ruch społeczny wpływ nieobliczony".

W myśl tych założeń nowe pismo woła: „Wzdychamy do pieśni, która huraganem przegrzmiałaby nad nami i potężnem tchnieniem rozwiała choć w części apatyę i zniechęcenie".

Jest w tem wołaniu dawna nasza, głęboka wiara w oddziaływanie poezyi na społeczeństwo, ale dalszy ciąg oznajmienia redaktora nie dopuszcza już dwuznacznego pojmowania sprawy: „Chcemy—mówi—przeciwdziałać pewnemu skrzywieniu pojęć, wywołanemu zbytniem rozwielmożnieniem się tendencyjności w literaturze pięknej, kierując się w wyborze utworów głównie wartością ich artystyczną. Chcemy zapoznać publiczność naszą z najnowszymi prądami we wszystkich ważniejszych piśmiennictwach świata".

Życie warszawskie nie mogło się wyodrębnić tak, aby nie dotykać zgoła piśmiennictwa naukowo-społecznego. Zbyt silne były pod tym względem tradycye i przyzwyczajenia. Ale pismo udzielało głównie miejsca literaturze i sztuce zarówno swojskiej, jak obcej. Prócz Miriama drukowali tu swoje poezye wszyscy nieomal polscy poeci

współcześni, a z obcych przyswojono językowi polskiemu długi szereg utworów pierwszorzędnych w doborowym przekładzie: Edward Porębowicz przełożył całą „Antologię prowansalską“, Miriam tłomaczył: Carducciego, Vrchlickiego, Zeyera, Schelley'a; Antoni Lange—Haraucourta, Rossettiego; Aksel-Baliński—Swinburne'a, Tennysona, W. Hugo; Adam M—ski—Baudelaire'a; Felicyan—Dantego; Konopnicka — Heinego poemat *Atta Troll*, Jezierski—„Prometeusza“ Schelley'owskiego; Kasprowicz—„Epipsychidiona“ i t. d. Pomieszczano nadto obfite studya i przeglądy z literatur obcych.

Życie warszawskie pomimo krótkiego swego trwania, zaszczepiło dość silnie myśl, że najważniejsze znamiona literatury stanowią: indywidualizm twórcy oraz forma, w jakiej ten się wyraża. Pod tem hasłem rozwijać się zaczęło całe, nowe piśmiennictwo młodych, którzy coraz wyraźniej uwydatniali rysy swych fizyonomij.

* * *

W dziesięć lat po założeniu „Życia“ warszawskiego powstaje druga krystalizacya dążeń młodej literatury polskiej, znacznie gło-

śniejsza, bo potwierdzona już szeregiem nowych utworów.

Pod przewodnictwem zdolnego poety, L. Szczepańskiego (który po wydaniu dwóch tomików poezyj pogrążył się później w dość płaskie dziennikarstwo)—powstaje w Krakowie nowy tygodnik, również pod tytułem: Życie. Przechodzi on kilka faz.

W pierwszej, za czasów redakcyi Szczepańskiego, nie posiada wyraźnego programu, a raczej realizuje program Życia warszawskiego. Szereg młodych artystów drukuje tu swoje prace, nacechowane zbożnym kultem dla sztuki. Jest śród nich Stanisław Wyspiański, nieznany jeszcze jako poeta, ale już głośny rysownik; pomieszcza on w Życiu reprodukcye swych dzieł witrażowych i portretowych. Życie walczy też ostro z obskurantyzmem galicyjskim. Taki bojowy charakter wywołał reakcyę, która się objawiła między innymi w artykułach Stanisława Szczepanowskiego i M. Zdziechowskiego.

Szczepanowski każe wracać do tradycyj mickiewiczowskich, domaga się od młodszych czynu bohaterskiego, oznajmia, iż „nie o piękności estetycznej nasi promieniści rozprawiali“; Zdziechowski, w odczycie

o tej rozprawie Szczepanowskiego zapewnia, że młodzi pisarze nasi „spychają na drugi plan dobro ojczyzny, cnotę, bohaterstwo, a sami odznaczają się wyuzdaną zmysłowością".

Te dwa głosy wywołały nowe uświadomienie programowe. Życie pomieściło szereg pięknych artykułów p. t. „Młoda Polska", podpisanych pseudonimem *Quasimodo*. Artykuły owe właśnie ustaliły nazwę Młoda Polska, wpisały ją do roczników literatury. Wyszły one z pod pióra Artura Górskiego, jednego z najsubtelniejszych stylistów dzisiejszych, autora wydanej niedawno wzniosłej książki o Mickiewiczu p. t. *Monsalwat*.

Autor, przemawiając w imieniu młodych, obejmuje myślą cały wiek porozbiorowy i zastanawia się boleśnie nad warunkami rozwoju ostatniego pokolenia. Oto, co pisze między innemi:

„Gdzie wasz czyn bohaterski? — Z tem pytaniem zwracają się do nas ludzie poważni i sympatyczni. Potrzeba, byśmy wpierw mogli się bronić. Ale ty, co czytasz te słowa, odpowiedz mi poprzednio na to, o co się obecnie zapytam.

Czyś ty kiedy zawył z bólu, czytelniku-filistrze? Zawyi tak, jak psy wyją? Czy

ty wiesz wogóle, co to ból? — Wyrywali ci zęby — powiadasz. A nie wyrywali ci nic z duszy? Tak brutalnie, po prostu, jak się wyrywa z ziemi młode drzewka i wyrzuca za mur. Nie? To szkoda. Nie wszystko możesz czytać i rozumieć i nie ze wszystkiem zgodzisz się ze mną.

No to, może chodziłeś krajem przepaści, od których w głowie się mąci?

A znasz ty może uczucie zemsty, co łaknie krwi całych narodów i wzywa całe wieki przed sąd swój — a jednak w całej mocy swojej jednego liścia z drzewa strącić nie zdoła? I to uczucie zwątpienia, co się chwieje, jak dziecko na gzymsie kościoła — strach, co chwyta za piersi, jak zbój w starym lesie.

— A czy ty, czytając jaką książkę, nie zasłaniałeś sobie oczu i nie rzucałeś książką o ziemię—i czy tą książką nie była—Historya Polski?

Bo jeżeliś nie jest jak morze przeciwnymi wichrami szarpane, wówczas nie pojmiesz, dla czego dusza młodych niespokojną jest i burzy się — i dla czego po niej nie jeżdżą parowce z beczkami śledzi, lecz, o zgrozo, meduzy głębin wychylają się na powierzchnię. Bo jeśliś nie przeprawił się nigdy na dru-

gi brzeg rzeki czasu, po za trzecią część Dziadów i rok 63-ci, jeśliś przed 25 tym rokiem życia nie przebył wszystkich chorób swego czasu i swego narodu i jeśli codzienna tresura racyi stanu, logiki życia i tych wszystkich okrutnych łamańców, przez jakie przechodzić dziś musi dusza młodego Polaka — jeśli te brutalne dłonie fatum nie przetworzyły ci duszy — wówczas trudno, abyśmy mogli się porozumieć".

Po analizie trosk pokolenia, analizie zaprawionej serdecznym bólem, Artur Górski rozwija jeszcze raz, choć w nowej formie, twierdzenia Miriama:

„Niema prawdziwej, wielkiej sztuki bez swobodnego przejawu indywidualności — wszelka inna sztuka, tworzona dla ogółu, jest przemysłem artystycznym. Jeśli między twórcą a społeczeństwem istnieje harmonia, wówczas powstają arcydzieła, które entuzyazmują cały naród jedną wspólną myślą, jednem wspólnem a więc bohaterskiem uczuciem. Ale taka twórczość nie jest kwestyą wolnej woli, lecz produktem epoki, która się powtarza bardzo rzadko. Jak nie zawsze Grecy mogli „gromić Persów", tak i my nie możemy mieć dzisiaj czasów Księstwa Warszawskiego i bitwy pod Grochowem. A je-

śli w tak zwanej „młodej" literaturze spotykacie rysy sobie obce i głównie pewien odwrót od rzeczywistości, od życia społecznego i idei współdziałania, jeśli widzicie, że nie idziemy z wami lub przed wami z „czynem bohaterskim" pod pachą — to zamiast piorunować, chciejcie nas i siebie zrozumieć. Wówczas sami uderzycie się w piersi, mówiąc: serca nasze nie są czyste, kłamstwo w nich mieszka, zajadłość stronnictw, obłuda, podwórkowa polityka; brak nam wielkiej idei i wielkiego poświęcenia — nie jesteśmy godni wielkiej, bohaterskiej poezyi, nie jesteśmy godni".

Odpierając zarzuty stawiane Młodej Polsce przez Szczepanowskiego i Zdziechowskiego, Górski mówi: „Jeżeli nam zarzucają, że nie naśladujemy Mickiewicza, Słowackiego, czy kogokolwiek z naszych klasyków, przyjmujemy ten zarzut spokojnie; Oskar Wilde trafnie zauważył, że publiczność zawsze używa uznanych klasyków swego kraju, aby z ich pomocą tamować postęp sztuki. Tym samym argumentem zwalczano w swoim czasie młody ruch poezyi romantycznej. Jeżeli nam dalej zarzucają niemoralność, — nie probujemy się bronić. Wiemy, co myśleć o takiem pojęciu moral-

ności, i to także, że trzy największe utwory poezyi nowożytnej, „Faust", „Prometeusz rozpętany" i „Don Juan" uchodzą za bardzo gorszące. Kiedy nam mówią, że nie wydaliśmy talentów, odsuwamy na przyszłość odpowiedź na to przedwczesne pytanie. Jeden tylko zarzut odeprzeć musimy, jako krzywdzący i zbyt lekkomyślnie uczyniony: brak wyższych dążeń i patryotyzmu. Kochamy wszystko, co rodzime, wierzymy w wielką przyszłość naszego narodu a najgorętszem naszem pragnieniem—być podnóżkiem chwały tej Ojczyzny, której służyć chcemy ostatniem uderzeniem serca".

Manifest Artura Górskiego nie wywołał należytego wrażenia. Pozostał, jako głos jednostki, jako szlachetny dokument epoki, dziś dopiero właściwie podkreślany i oceniany. Było w nim zbyt wiele odpierania zarzutów, a zbyt mało tych bojowych haseł, które pobudzają do publicznej dyskusyi, dzieląc czytelników na obozy.

* * *

Hasło walki dał wkrótce potem młody pisarz, znany już szeroko w literackich kołach niemieckich, pisarz, który przyjechał do

Krakowa i stanął na czele Młodej Polski po Szczepańskim, Arturze Górskim i Sewerze. Był to Stanisław Przybyszewski. Obejmując w początku r. 1899, razem ze Stanisławem Wyrzykowskim, redakcyę Życia, pomieścił na wstępie pierwszego numeru swe sławne Confiteor, które wywołało wrzenie umysłów w całej Polsce. Od czasu rozprawy Mickiewicza „o krytykach i recenzentach warszawskich" nie mieliśmy manifestu literackiego, równie bezwzględnego, równie śmiałego, równie zuchwałego.

Oto zasadnicze punkty programowe Przybyszewskiego:

„Sztuka jest odtworzeniem tego, co jest wiecznem, niezależnem od wszelkich zmian lub przypadkowości, niezawisłem ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc odtworzeniem istności t. j. duszy. I to duszy, czy się we wszechświecie, czy w ludzkości, czy w pojedyńczem indywiduum przejawia. Sztuka zatem jest odtworzeniem życia duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne.

...Dla artysty wszelkie objawy duszy są równomierne, nie zapatruje on się na ich wartość przypadkową, nie liczy się z ich

przypadkowem złem lub dobrem oddziaływaniem na człowieka lub społeczeństwo, tylko odważa je wedle potęgi, z jaką się przejawiają.

...Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu—duszy.

...Sztuka stoi po nad życiem, wnika w istotę wszechrzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, obejmuje wszechrzecz od jednej wieczności do drugiej, nie zna ni granic, ni praw, zna tylko jedną odwieczną ciągłość i potęgę bytu duszy, kojarzy duszę człowieka z duszą wszechnatury, a duszę jednostki uważa za przejaw tamtej.

Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patryotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny, przestaje być sztuką a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by módz przeczytać odnośne podręczniki — a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, nie zaś sztuka.

...Tak pojęta sztuka staje się najwyższą religią, a kapłanem jej jest artysta. Jest on osobisty tylko wewnętrzną potęgą, z jaką stany duszy odtwarza, po za tem—jest ko-

smiczną, metafizyczną siłą, przez jaką się absolut i wieczność przejawia.

...Artysta, który pragnie poklasku, a skarży się na małe uznanie tłumu, stoi jeszcze w przedsionku sztuki, nie czuje się jeszcze panem, który łask nie żebrze, tylko hojną ręką je na tłum rzuca, i nie pragnie podzięki—tej pragnie tylko plebejusz, w duchu tej pragną tylko dorobkiewicze.

Artysta, który się skarży, że, rozrzucając skarby swego ducha, kala swą duszę przez zetknięcie się z tłumem, przeszedł święty próg, ale się myli. Człowiek, nie uznający żadnych praw, stojący po nad tłumem, po nad światem, kalać się nie może."

...Naród—to cząstka wieczności i w nim tkwią korzenie artysty, z niego, z ziemi rodzinnej ciągnie artysta najżywotniejszą swą siłę. W narodzie tkwi artysta, ale nie w jego zewnętrznych przemianach, tylko w tem, co jest w narodzie wiecznem: jego odrębności od wszystkich innych narodów, rzeczy niezmiennej i odwiecznej: rasie.

Dla tego jest głupią niedorzecznością zarzucać artyście beznarodowość, bo w nim najsilniej przejawia się i s t o t n y, wewnętrzny duch narodu, on jest tym mistycznym

Królem-Duchem, chwałą i wniebowstąpieniem narodu."

W programie tym są dwa pierwiastki nie jednakowego znaczenia: najpierw płomienne rozwinięcie założeń warszawskiego Życia Miriama, a więc—walka z tendencyą, zwrot do formy i duszy; z drugiej strony zaś—estetyka utworów samego Przybyszewskiego, estetyka, która u innych młodych nie znalazła tak konsekwentnego zastosowania i potwierdzenia.

* * *

We wszystkich trzech krystalizacyach programowych chodzi wciąż o jedną sprawę zasadniczą: całkowita swoboda indywidualnego tworzenia; wydobycie twórczości z pod wpływu przejściowych dążeń społecznych.

Zasady te bardzo powoli realizowały się w obu czasopismach: Życiu warszawskiem i Życiu krakowskiem; znacznie głębiej objawiać się poczęły w wielu książkowych utworach Młodej Polski; najgłębiej przecież, najwszechstronniej, najwspanialej, najobficiej rozwinięte zostały i potwierdzone

świetnym doborem kapitalnych dzieł i utworów całego świata w „Chimerze“, którą przez osiem lat wydawał Miriam, zaszczepca najtęższych teoryj literackich Młodej Polski, twórca i estetyk, który rozpoczyna dość wyraźnie całą epokę.

# MIRIAM.

## I.

W literaturze polskiej, w ciągu wielowiekowego jej rozwoju przeważały dwa głównie gatunki twórczości: autorowie tworzyli poematy, dramaty i powieści, jak drzewo rodzi owoce albo też natchnienie swe posyłali na pomoc potrzebom chwili społecznej, wyrażali świadomie lub bezwiednie troski, bóle i nadzieje pokolenia. To rys znamienny piśmiennictwa naszego, rys, który wyodrębnia je przedziwnie z piśmiennictw Zachodu i czyni tak bardzo niedostępnem dla obcych.

I w jednym i w drugim wypadku świadoma troska o czysty giest estetyczny, o piękno niezależne od wskazań zewnętrznych, nie wynikających bezpośrednio z duszy autorskiej—zajmowała bardzo nieznaczne miejsce. Pełnię życia mieliśmy

może raz, w szesnastym wieku i, jeżeli wyszedł z jej łona „złoty“ okres literatury, z takim fenomenem nawskroś artystycznym i jedynym, jak Kochanowski, to przecież śród tej pełni zbyt zaciążyla nad umysłami potrzeba „naprawy Rzeczypospolitej“, aby nie zaabsorbowała większości umysłów twórczych.

Żyliśmy wciąż pod znakiem „odrodzenia narodu“. Przechodziła epoka za epoką a zchorzały organizm narodowy wciąż wołał o reformy. W takim nastroju nieliczne zaledwie jednostki uczuwały naprawdę potrzebę sztuki bezinteresownej a i te zadowolić ją mogły na skutek jakichś specyalnych, raczej ujemnych, niż dodatnich okoliczności. Morsztyn, Trembecki—w wiekach dawnych, Faleński i trzech, czterech mniej odważnych w wieku dziewiętnastym — oto niewielki poczet naszych pisarzy, którzy kult pięknego kształtu odłączali od ideałów chwili.

Ostatnie ćwierćwiecze narodu najmniej może sprzyjało powstawaniu śród nas czcicieli sztuki czystej. Cała energia społeczeństwa, wszystkie wysiłki jednostek skierowane były ku celom samoobrony. A jednak w takich straszliwych warunkach bytu zakwitła nowa literatura, niezmiernie bujna i orygi-

nalna, która zadała kłam utartej w Europie doktrynie, iż najbogatsze piśmiennictwa powstają na mierzwie przegniłej moralności; a jednak w atmosferze tak doszczętnie, zda się, przesiąkniętej dyskusyami o środkach walki, w społeczeństwie, które tak ciężko przytłoczono obawą o jutro, iż wszystkie jego tchnienia powtarzały wszędzie i zawsze jedno tylko hasło: jesteśmy, trwamy i trwać będziemy,—w epoce najboleśniejszych zmagań się prądów i idei uzdrowienia, obudziła się najgorętsza, najgłębsza z tych, jakie kiedykolwiek w Polsce istniały, tęsknota do sztuki bez ubocznych celów jakiejkolwiek pedagogiki.

Heroldem tej tęsknoty stał się—Miriam. Działalność jego od pierwszych niemal wystąpień literackich w dwóch zdążała kierunkach: teoretycznym i twórczym. Powolne, wytrwałe, zapamiętałe budowanie ideałów estetycznych, sprawdzanie i potwierdzanie własnej syntezy na dziełach i arcydziełach wszelkich piśmiennictw, wreszcie podawanie czytelnikowi polskiemu najpiękniejszych wzorów twórczego ducha obcych—tak bardzo zajęły całą jego istotę, że ucierpieć na tem musiała twórczość własna.

## II.

Zaczął od redagowania „Życia“, które mu zajęło kilka lat pracy. Pobudziwszy czeredę kolegów do bezinteresownego kultu dla sztuki, wyjechał za granicę. Śledząc stamtąd cały ruch „młodych“ w kraju, wciąż pogłębiał go teoretycznie i wciąż nadsyłał świetne wzory obce.

Jeszcze podczas pobytu w kraju ogłosił Miriam szereg poezyj, z których w r. 1891 dokonywa wyboru i ogłasza je w oddzielnej książce p. t. „Z czary młodości“. Zbiór, dla niewiadomych zgoła przyczyn, nie zyskał aprobaty cenzury warszawskiej, więc na ogół mało jest znany.

Książka, zbudowana z fenomenalną kunsztownością, posiada jedną znamienną cechę, która rozwinęła się później u Miriama ogromnie i zdecydowała o kierunku całego jego talentu: jest to myśl, myśl głęboka i wytworna, która towarzyszy każdemu wzruszeniu poety, każdemu jego obrazowi, każdej jego tęsknocie, każdemu zwątpieniu, każdemu nawet uniesieniu. Twórca panuje nad każdym swym wyrazem, panuje zawsze i wszędzie. Bezpośredniość wrażenia za-

myka odrazu w formę wykształconą świadomie, giętką i podatną do wszelkich zmian.

Całość zbioru podzielono na trzy części: Upojenie, Męty w puharze i—Pojednanie. Podział to jednak zgoła dowolny, bo książka ma właśnie przedziwną jednolitość.

Wprawdzie w prologu poeta posyła życiu takie frenetyczne powitanie:

„O, witaj mi, żywota wiekuiste wrzenie!
Witajcie, ukwiecone młodości krużganki,
Witajcie, burze, cisze, zachody, poranki,
Witajcie, barwy, tony, słońc i gwiazd promienie!
O, pochwyć mię, Maelstromie, niech wir twój mię [żenie,
Gdzie sny, myśli tryskają, jako rakiet wianki,
Gdzie łuny burz dziejowych, blaski z ócz kochanki
Spływają w jedno wzlotów, szałów płomienienie!
Jako stające dęba rozhukane źrebce,
Serce wznosi mi piersi, rwie je, szarpie, depce
I orkanowem biciem: „w pęd! w dal! w życie!" woła.
Wszystko woła! brzmi! dźwięczy!... *Ave, ave vita!*
Płyńmy—i niechaj myśl nam nie zasępia czoła,
Czy łódź wróci z tryumfem, czy zginie rozbita".

Ale ta frenezya nie przynosi później gwałtownych burz. Upojenie Miriama jest metafizyczne. Wszędzie: na łonie przyrody, w stepach i na morzu, w górach i w lesie, o zachodzie i o świcie, w nocy i we dnie,

poeta wsłuchuje się w drgnienia duszy świata i duszę własną w jeden z nią zespala akord.

Męty w puharze poety pochodzą ze zwątpień i niepokojów, w których niema tragedyi. Jest na ich dnie tylko olbrzymia troska o doskonałość piękna, jest ta bezmierna tęsknota do ideału formy, która później zawładnęła całą istotą Miriama:

Oto jak poeta woła do Nieliczny ch:

„Biada wam, jeńcy wieczni snów doskonałości,
Goniący wnętrznem okiem widmowe postacie!
Wy słońc plamy wnet duchem zbyt czułym chwy-
[tacie,
Marząc o nieskalanej, skończonej piękności.
Gdzie innym droga życia kładzie się najprościej,
Wy o cień złud, zawodów stopy zakrwawiacie;
Wam twarz Judasza błyska, gdy ktoś mówi: „Bra-
[cie!"
Wam z cudnych rysów twarzy świecą trupie kości.
Tyle bożyszcz w gruz, w próchno w oczach wam
[runęło,
Tylekroć, czczone zdala, boskie arcydzieło
Przy poznaniu się gliną okazało podłą,
Że gdy kształt wam się zjawi, śnionym kształtom
[bliski,
Pierzchacie, by znów z kłamną nie spotkać się mo-
[dłą
I nie łkać u złud—razem—grobu i kołyski".

Pojednanie wreszcie nastąpiło nie z rezygnacyi serca, nie z ekstazy bólu — ale znowu z refleksyi, skąpanej w kastalskich źródłach poezyi.

Miriam miał bardzo krótką młodość, w zwykłem słowa znaczeniu. Pogrążona była zbyt wcześnie w intensywnej zadumie, płonęła miłością piękna, dojrzewała szybko w wielbieniu doskonałych kształtów. Trzydziestoletni poeta żegna ją melancholijnie:

Młodości, rzeko w słońcu tocząca szafiry
Pośród zieleniejących radośnie wybrzeży!
Wonie róż i tymianu, borów aromaty,
Słońc wschody i zachody, pocałunki, śmiechy
Śpiewały w twojej pieśni namiętnej, bogatej.
O, gdzież twe pełną piersią wciągane oddechy,
Wonie róż i tymianu, borów aromaty,
Słońc wschody i zachody, pocałunki, śmiechy?
Jak monstrancya promienna w przyćmionym ko-
[ściele,
Lśnią mi twe niepowrotne, słoneczne obrazy
W duszy, gdzie mrok się zwolna coraz gęstszy
[ściele...
Młodości, błysku krótki szczęścia i ekstazy,
Jak monstrancya promienna w przyćmionym ko-
[ściele,
Lśnią mi twe niepowrotne, słoneczne obrazy".

Ta pierwsza synteza twórcza mieści w sobie w przedziwnym skrócie wszystkie pó-

żniejsze wykształty duszy poety. Religijny niemal dogmatyzm w sprawach sztuki a zwłaszcza poezyi łączy się tu z potrzebą tajemnicy, z hieratycznością postawy, ze świadomem kapłaństwem najświętszego kultu. Wzruszenia Miriama od pierwszych chwil twórczych należą do najszlachetniejszego i najrzadszego gatunku, są bowiem nawskroś intelektualne. Wzrusza czytelnika nie wytężonem uczuciem, nie dramatem zewnętrznym, ale—czystą myślą. Cały jego liryzm ma podkład głęboko metafizyczny. Stąd wypływa siła jego panowania nad przedmiotem. Każda myśl poety wygina się w najsubtelniejsze linie, ale zawsze jest powolna zamiarom twórcy, nigdy nie tonie w nieuchwytnej mgle wyrazów i dźwięków.

Miriam występuje odrazu, jako pierwszorzędny władca formy. Odkrywa wszelkie tajemnice prozodyi polskiej, łamie zdania w dowolne rytmy, czuwa nad szlachetnością i kunsztem rymu, wytworność marzenia łączy z wytwornością słowa.

## III.

Od r. 1889 Miriam przebywa długie lata zagranicą. Wyrywając z serca każdy fibr,

który nie jest czystą sztuką, tworzy mało i najlepsze swe utwory pozostawia w czasopismach, gdzie były drukowane. Pijany nieskończonością, podróżuje przez dziesięć lat po Europie, zwiedza wszystkie świątynie Piękna w Niemczech, Francyi, Belgii i Anglii, przenika do wszystkich chramów poezyi, poznaje wszystkie natchnienia, wszystkie wreszcie arkana i sekrety rzemiosła literackiego.

Tworzy się w nim cecha, którą ludzie Odrodzeni a nazywali *virtù*, a która nie ma nic wspólnego z cnotą, *virtus*. Virtù — to ideał natury ludzkiej podług renesansistów: cały żywot człowieka winien być dziełem sztuki, godnem podziwu. „Dzieło wirtuoza — mówi E. Gebhart — może być kruche i nie przeżyć artysty, który je stworzył; ale artysta ten umiera z myślą, że pamięć jego życia będzie nieśmiertelna". Budować niepokalany giest estetyczny — oto zadanie, które sobie Miriam postawił w swych wędrówkach artystycznych.

Pierwszym znakiem działalności na obcym gruncie były prace pomieszczone w Świecie krakowskim w latach 1890, 91 i 92. Tu się ukazały najpierw pod pseudonimem Jana Żagiela świetne, nie przedrukowane do-

tychczas studya Miriama p. t. „Harmonie i dysonanse". Autor rozbiera wybitne teorye krytyczne w Europie i zestawia je z naszem niedołęstwem krytycznem. Rozprawa, obok wybornych zalet dydaktycznych, ma silny ton bojowy, ma zapał i wiarę, ma siłę argumentacyi i piękną formę. Miriam zastanawia się nad literaturą jako sztuką, stawiając sobie dwa cele na widoku: literatura „ma cel swój własny i nie jest bynajmniej narzędziem jedynie do prowadzenia tych lub owych idei czy tendencyj, bądź narodowych, bądź moralnych, bądź społecznych, bądź naukowych"; z drugiej zaś—„ma ona właściwe sobie, do urzeczywistnienia celu tego prowadzące środki, zarówno wewnętrzne, jak i czysto techniczne, których świadomość jest istotnemu artyście literackiemu nieodzownie potrzebną, czyli że — podobnie jak w innych sztukach (malarstwie, rzeźbie, muzyce i t. d.) — natchnienie samo, popęd, intuicya, talent, łaska boża — bez systematycznej, do zakresu celów i środków literatury odpowiedniej nauki, nie wystarczają". Zanalizowawszy pojęcie sztuki dla sztuki na Zachodzie, Miriam rozwija następnie myśl, że literatura jako sztuka jest u nas w zupełnej ruinie. Demasku-

je nieuctwo naszych krytyków, naszych dziennikarzy, naszych autorów, przytaczając dokumenty, oświetlone wszechstronnie i zestawiane z wynikami estetyki zagranicznej. Wreszcie Miriam wzywa młodych do systematycznej kampanii dla przeprowadzenia reformy naszych stosunków artystycznych. „Tylko — mówi — młodzieńcze duchy twórcze, o wyobraźniach, gdzie tęczowych jeszcze śpiewają złudzeń wodospady, o nadziejach, dla których niczem jest „na nowe tory pchnąć stare świata kolisko", o pomysłach zuchwałych i niebosiężnych, o szałach namiętnych i porywach wulkanicznych, o ofiarności, wreszcie, idealnej — zdolne są szaleńczo rzucić się na barykady banalności, nikczemnego rzemiosła i obłudy dziennikarskiej i — choć nie zaraz, choć może po latach i lat dziesiątkach dopiero, po porażkach i upadkach wielu — zatknąć zwycięsko tam, gdzie niegdyś wyszychowany łachman reklamy samozwańczo powiewał, sztandar słoneczniejący wielbionego bóstwa".

W Świecie również drukował Miriam w owym czasie swe głośne studyum o Młodej Belgii i Maeterlincku, studyum przynoszące zaszczyt polskiej myśli krytycznej, przedrukowane później w książkowej „Bibliotece

najcelniejszych utworów" wraz z przekładami dramatów Maeterlincka, dokonanymi również przez Miriama. Nigdzie, nawet w swej ojczyźnie, nie doczekał się Maeterlinck głębszej, piękniejszej analizy swych utworów; nigdzie też, w żadnym kraju nie miał lepszego niż Miriam tłomacza.

Gruntownością swą, polotem, siłą i jasnością utrwalało to studyum nowe wartości literackie, których chciało być zwiastunem. Odsłoniło Młodej Polsce istotę symbolizmu, który w owe czasy zajmował najprzedniejsze wyobraźnie poetyckie w Europie. W analizie dzieł młodych Belgów, a zwłaszcza Maeterlincka wyjaśnił Miriam, iż „Piękno bez tła nieskończonego, bez perspektyw gdzieś w niezmierzoność, ku gwiazdom i za gwiazdy sięgających, obyć się nie może"; iż „artystą, poetą, twórcą, geniuszem, jest ten, czyja wyobraźnia obie strony świata ogarnia, kto w każdym objawie świata zewnętrznego, w każdem drgnieniu myśli czy uczucia, ten pierwiastek nieskończoności obok pierwiastku zmysłowego symbolicznie uwydatnić potrafi, kto „nieskończenie małe" efemeryczne z „nieskończenie wielkiem", wiekuistem w wizyę takiej jedni, jaką w rzeczywistości one przedstawiają, powiązać zdoła".

Ustala więc Miriam zasadę, że „Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za umysłowemi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne, pozamysłowe horyzonty".

Śród nowych zagadnień estetycznych zastanawia się autor dłużej nad dzisiejszym mistycyzmem i jego znaczeniem w twórczości. „Jak w życiu nie mamy możności przyjrzeć się wewnętrznej, nieskończonej świata i człowieka istocie i musimy zadowolić się tymi oślepiającymi oko przebłyskami, które rozdzierają od czasu do czasu szare tło zmysłowej rzeczywistości, tak też i w poezyi można tylko w ramy rzeczywistych i odpowiednich szczegółów zmysłowych oprawiać perspektywy nieskończoności, specyalnemi dotknięciami pędzla poetyckiego maskować te ostatnie, kazać się ich domyślać duchowi zdolnego do marzenia czytelnika i tu i owdzie tylko fosforycznym błyskiem drogę ku głębiom ukrytym rozświetlać".

Studyum wywarło niemałe wpływy. Nikt przedtem w Polsce nie wnikał tak głęboko w istotę sztuki i poezyi. Wpływy te pogłębiły się jeszcze przez tłomaczenie Miriama a zwłaszcza przez jego odczyty we

Lwowie i Krakowie o „Symbolizmie francuskim", o „Odrodzeniu belgijskiem", o twórczości Baudelaire'a, o J. Kasprowiczu.

Coraz bardziej szukać zaczyna Miriam zadowolenia swych tęsknot poetyckich u innych. Po Maeterlincku drukuje w tej samej „Bibliotece najcelniejszych utworów" dwa ogromne tomy świetnych, twórczych przekładów genialnego poety czeskiego Juliusza Zeyera. Odkrył go, jak odkrył wiele innych wielkich, a nieznanych dostatecznie dusz i pogrążył się w jego natchnienie tak zapamiętale, jak się później pogrążał w genialną myśl Hoene-Wrońskiego, w zapoznany geniusz Norwida, w twórczość Leonarda da Vinci, malarstwo Gustawa Moreau i t. d. „Twórczość prawdziwa — mówi we wstępie do „Wyboru pism" Zeyera—twórczość głęboka, będąca nie kopią życia, lecz sięgnięciem w jego istotę, i przez to niejako dalszym życia ciągiem i dopełnieniem, jeżeli wzruszyć ma potężnie, wymaga pewnej znacznej siły uczucia i ducha od swych czytelników, widzów czy słuchaczy, a przeto dostępna jest jedynie dla ludzi, zdolnych do nawpół również twórczego spólnictwa duchowego. Zdolność ta kryje się snadź, nakształt złota w kwarcu ukrytego w każdym człowie-

ku, ale dla wydobycia jej na wierzch długiej potrzeba pracy, długiej dyscypliny, długiej kultury". I oto powód, dla czego „taki otchłanny twórca, taki niewymowny poeta, taki ostateczny artysta, taki bogacz barw, taki mag nastrojów, taki mistrz bez zarzutu, jak Juliusz Zeyer, był nawet u siebie w kraju o całą nieskończoność za mało ceniony, a po za granicami Czech zupełnie nieznany. Był poetą marzenia — tego świat nie lubi; nie schodził na rynki—tego świat nie przebacza; był samotnikiem—za to świat go nie zna".

Obok Zeyera tłomaczy Miriam dorywczo różne utwory obce, które wzbudzą jego zapał i uwielbienie. Zna je wszystkie, wie z czego wybierać, więc przy każdej sposobności pokazuje te skarby krajowi w polskiej szacie. Wybrano do Akademii Francuskiej znanego parnasistę, Heredię, autora sławnych „Trofeów", to jest „ujętych w medaliony sonetu ewokacyj z wielkiej wędrówki marzeń poety przez różne kraje i czary, strefy i cywilizacye". Miriam pisze wtedy zwięzłe studyum o Heredii i potwierdza swe wnioski przekładami tak znakomitymi, że, wskutek właściwości języka polskiego, wydobywa jeszcze mocniej piękno plastyczne, piękno heroicznego ruchu i posągowości, o które He-

redii chodziło. O to np. sonet p. t. „Nemea".

Odkąd pogromca zniknął w kniei czarnej mroku,
Pilnie śledząc po ziemi ślad łapy złowrogiej,
Jeden ryk przeraźliwy zdradził uścisk srogi.
Wszystko ścichło. Krąg słońca mdleje w krwi po-
[toku.
Pasterz, co, cały drżący, wytężając kroku,
Ku Tyryntowi pierzchał przez ciernie i głogi,
Obraca się i—okiem rozszerzonem z trwogi—
Widzi pod lasem bestyę sprężoną do skoku.
Krzyknął. Postach nemejskiej widział okolicy,
Groźnie rozwartą paszczę w zachodu krwawicy,
Las grzywy i kły lśniące, którymi rozdziera;
Bo zmrok, człeka ze zwierzem stapiając ponuro,
Pod straszną, zwisającą z Herkulesa skórą,
Potwornego jakiegoś stwarzał bohatera.

Kto zna Trofea Heredii, tego uderzy nadzwyczajna wyrazistość i barwa w nieporównanym przekładzie Miriama.

## IV.

A twórczość oryginalna poety? Cóż się z nią stało w ciągu całego dziewięciolecia pielgrzymki artystycznej.

Zaszedł tu fakt szczególny:

Marząc o skończonej doskonałości, wieńcząc laurami najświetniejsze obce pomniki

poetyckie, kształcąc własną miarę krytyczną przez wytężoną kontemplacyę arcydzieł całego świata, Miriam stanął wobec problematu: albo pisać rzeczy zupełnie doskonale, albo nie pisać wcale. Gdy przychodzi taki moment u twórcy, znaczy to, iż zginęła w nim niepowrotnie wszelka bezpośredniość wrażeń, iż go ogarnęła nieuleczalna choroba skrupułu, czy wszystko, co pisze, jest doskonałe. Taki proces duchowy sprawił, iż Miriam tworzył mało, wkładając w każdy poemat własny ogromy skupienia i najprzedniejsze zasoby kunsztu. Poezyę postawił na szczytach niebosiężnych; gdy mówi o niej, styl jego zdobi się w najbogatsze metafory, nabiera przedziwnej prężności, sięga w głębie, rwie się w wyżyny, „drga, kwili, płacze, tęskni, szuka, pragnie", to znów „śpiżowo w dzwon skrytych wnętrz bije". W wierszu p. t. „Poecie" takiemi organowemi odzywa się tony:

„Czemże są epok cnoty, grzechy, prawa,
Prawdy i prace, wiry burz społecznych,
Grzmiąca postępów i tryumfów sława?
Nikła to, karla, wnet koszona trawa
Przy tych w ros kropli odbiciach słonecznych,
Które ludzkości cud geniuszu dawa.
We wszechprzestrzennych tych i wszystkowiecznych
Opalach przeczuć tajnych, ostatecznych,

W łun twoich, Kraso, szkarłatnej obsłonie,
Niby w run znakach przedziwnych, bajecznych,
Pra-źródlisk bytu zwierciedlą się tonie,
A w nich to wszystko, co w człowieczem łonie
Drga, kwili, płacze, tęskni, szuka, pragnie,
Jak w puszczy mrocznej obłąkane jagnię.

Jak w turmie — więzień, tak w tem ludzkiem ciele
Śpią, skute w pęta, nieznane potęgi.
Budzą je czasem Synaje, Karmele,
A czasem same, niby skra w popiele,
Pożarem nagłym skrwawią widnokręgi.
I wstają światu wieszcze, myśliciele,
Olbrzymie czyny i bezdenne księgi,
Barw czarodziejstwa, pień przesłodkich wstęgi, —
I osłupiałej rzucają ludzkości
Mojżesz, Dant, Fidjasz, Napoleon, Dżengi,
Beethowen, Wroński—szmat nieskończoności,
Szaleństwo, marę, jądro wszech przeszłości
I wszech przyszłości, nepenthes, mir złoty
Na nieukojne, przepastne tęsknoty!

Z marzeń wyżyny nie schodź nieśmiertelnej,
Skoro posiadłeś królowanie owo!
Niechaj aromat łąk, puszcz kadzidelny,
Mórz jęk, zórz złoto, rozgwar ludów pszczelny
Będą jedynie sercem, co śpiżowo
W dzwon skrytych wnętrz bije — i w kościelnej
Ciszy twych głębin wieści nadzmysłową
Tajń, cud, przemianę krwi i ciała nową,
Łuk tęcz nad bezdnem wiążący dwie sfery:
Że nieobjęte, wiekuiste Słowo
Ojczyste rzuca bezkresów etery,
I rozpłomienia natchnień twych kratery,

I nieskończoność zwiera w kształtów cieśni,
By w ludy zstąpić w świętych hostyach Pieśni!"

Rozmiłowany w rytmice, wytwornej, używa miar najwyszukańszych, ożywia stare, pogasłe już a niegdyś sławne miary prozodyczne. Jego np. r o n d a są arcydziełami techniki poetyckiej. Weźmy pierwsze lepsze z brzegu:

Rondo, jak brylant pod słońcem, błyska,
Jak święta Grala z opali miska,
Tęcz, barw i świateł mieni się zorzą,
A nie jest piewcy ciężką obrożą,
Lecz płodem tajnych mocy igrzyska.

Rzucam rym nakształt greckiego dyska:
Sam wraca, w myśli gwałtem się wciska,
Składa się w strofy, a strofy tworzą
Rondo.

Eolska gędźba! dla dum kołyska!
Cóż mi symplistów urągowiska!
W krągłe kielichy kwiaty się mnożą,
Kolisto usta w całus się złożą,
Kolistym rytmem samo wytryska
Rondo.

Jaka pewność rzutu, jaki wdzięk, jaka zwinność i giętkość! Miriam umie przedziwnie wytrzymać ton i styl każdego tematu. Oto drugie rondo p. t. „Śpiąca królewna":

Jak woń fijołków, z duszy mi wionie
Przed główką w płowych loczków koronie,
Piosenka słodka, prosta, a rzewna:
Cicho! zaklęta śni tu królewna!
Cicho! nie budźcie serca w jej łonie!
O kwietne, rosne, wiosenne błonie!
O kryształowe jeziorne tonie!
O przeczeń gędźbo, cicha, niepewna,
Jak woń fijołków!

Czas przyjdzie: lato skwarne rozpłonie,
Serce rozdzwoni się w złotym dzwonie,
I nuta uczuć popłynie śpiewna.
Dziś, lilii krewna, niech śni królewna,
Niech sny jej białe owioną skronie,
Jak woń fijołków.

Jest w tem rondzie chłodny wdzięk renesansowy, jest delikatność niezmierna i dworność, jest, jak we wszystkich rondach Miriama, arystokratyzm, wynikający z kultury duchowej. Ten arystokratyzm staje się powoli najważniejszą cechą jego organizacyi, stanowi jego główną postawę wobec życia i sztuki. Są tacy, którzy mu to wymawiają głośno, którzy go pytają, dlaczego ukrywa swą duszę, skoro jest tak zbogacona, tak bardzo bogata. Odpowiada im na to w wierszu „Anch'io".

„I ja swą duszę kładę w pieśni swoje,
Szałów wichury, łez palących zdroje,

Lecz—jako prawi czynili lutniści —
Aż gdy, łza w kryształ, w dyament się wyczyści,
Aż gdy szał wzlotem zagrzmi w nieb podwoje!
Lata z widmami krwawe-m toczył boje,
Lata zdzierałem kłamne szychów stroje,
Aż dusza naga, w białej bezkorzyści,
Stała z tem jeno, co trwa najwieczyściej.
Tę duszę kładę i ja w pieśni swoje!

Toż się nie wstydzę, nie cofam, nie boję,
Gdy—jak os gwarne, rozburzone roje—
Szemrzecie ku mnie pełni nienawiści,
Że w czczych barw, dźwięków odziewam się zbroję
Że łez, nędz waszych nie płaczę, nie koję,
Żem—jako twardzi życia egoiści—
I ja!

Zmyjcie z swych istot ziemskie prochy, gnoje,
Zedrzyjcie z duszy obce jej zawoje,
Obnażcie serca: niech drgną przepaściściej,
I wsłuchajcie się... Mgliście, promieniściej
Wstawać w was będą większe nieukoje,
Niż nędze wasze i niż wasze znoje,
Ujrzycie w sobie nagle światów dwoje,
Głębie bezdenne cud w was wyprzejrzyści,
I zbudzicie się — z czerwi — wiekuiści!
Wonczas, o Żywi, pieśnią was upoję
I ja!"

Ta dumna postawa prowadziła konsekwentnie do osamotnienia. Miriam nie tylko zdaje sobie z tego wybornie sprawę, ale właśnie wierzy, iż długie sam na sam z du-

szą wydobywa wszystkie jej głębie. Zbiera elementy do nowej manifestacyi literackiej, tej właśnie, która stanowić ma epokę w dziejach naszego czasopiśmiennictwa literackiego i artystycznego: zakłada „Chimerę".

Twórczość Miriama przybiera inne kształty. Staje się współtwórcą nowych duchów i natchnień, staje się najpełniejszym, najbardziej świadomym celów i środków artystą, jakiego mieliśmy kiedykolwiek w literaturze.

## V. CHIMERA.

Wyjątkowe warunki życiowe ochroniły Miriama od wszelkich kompromisów i pozwoliły mu zachować całkowitą nieskazitelność postawy artystycznej. Wyzwolony z troski o codzienne jutro, gotował się w wielkiem ducha skupieniu do uroczystego kapłaństwa w sztuce. Elementy zasadnicze do „Chimery" zbierał przez cały czas pobytu zagranicą. Wrócił do kraju z głęboką wiarą, iż stworzy dzieło monumentalne, ale nie zdawał sobie na razie sprawy z wielkich trudności technicznych, które pokonać należało. Trzeba było stwarzać i organizować wszystko: gatunek papieru do pisma, układ graficzny

tekstu, dobre wykończenie klisz i artystyczne ich odbijanie. Walka z tandetą lub szablonem rzemieślniczym pochłaniała wiele pracy a jeszcze więcej czasu. Można było z góry przewidzieć, że pismo z takiem poziomem wymagań nie będzie mogło wychodzić regularnie, to jest, że straci kontakt z bieżącymi objawami sztuki, a więc i racyę peryodyczności. Zbyt często „Chimera" zwracać się musiała do zakładów zagranicznych po drobne szczegóły zdobnicze; ambicye bowiem miejscowych zakładów gasły, gdy nie szły w parze z natychmiastowym interesem kupieckim.

Prospekt „Chimery" zawiódł oczekiwania prasy polskiej. Spodziewano się „modernistycznych" rozpraw i przechwałek. Tymczasem redakcya zapewniała, że znajdą w piśmie gorące przyjęcie „dzieła nowego, głębokiego natchnienia".

Wszystkie? Nawet nie „modernistyczne" i nie „dekadenckie"? — Wszystkie. — „Obok bowiem kapitalnych twórców naszych doby dzisiejszej, ozwą się w „Chimerze" minione także czasy bronzowymi zapomnianych olbrzymów głosami; przesuną się z kolei skarbnice ludów obcych, których najdroższe klejnoty przeważnie są u nas nieznane".

Więc tylko piękna antologia dzieł i arcydzieł? Więc żadnej w a l k i? Owszem, walka ogromna i ważna: „Napaści na wszelki z D u c h a przejaw sztuki są rzeczą dawną i znaną, nigdy wszakże nie były tak brutalne, tak pozbawione podstaw, nigdy nie miały w sobie tyle perfidyi... Niebezpieczeństwo staje sie groźnem. Konieczność stałej placówki ku osłanianiu prawej, nieczującej kompromisów ani kabotynizmów, sztuki, albo lepiej mówiąc, konieczność granicznego muru między tem, co jest sztuką, a tem, co ją tylko udaje, bije wprost w oczy. Być taką strażnicą, być świątynią szczerego, zbożnego i gorącego kultu dla sztuki z absolutnych płynącej źródlisk—pragnie „*Chimera*".

Wychodząc z przeświadczenia o jedności sztuki, redaktor pragnie zbliżyć artystów różnych dziedzin „przez równoległe zamieszczanie ich dzieł twórczych, oraz przez analizowanie najpotężniejszych jednostek i utworów z zakresu równie muzyki i sztuk plastycznych, jak literatury".

Podobny prospekt niepodobał się, oczywiście. Zarzucano mu styl nienaturalny, napuszysty, pompatyczny. Miriam odpiera zarzut łatwo: „Sztuka jest dla nas jedną z rzeczy najwyższych i najświętszych; mówić o niej

umiemy i śmiemy jeno słowami świętemi, solennemi i pełnemi patosu, który nie jest pozą i nienaturalnością, lecz sprężeniem się uczucia aż do męki i rozkoszy zarazem".

Pierwszy zeszyt przeszedł najśmielsze oczekiwania. Doborem treści i stylem zewnętrznej szaty, stylem obmyślonym i przeprowadzonym samodzielnie, „Chimera" stanęła na czele analogicznych wydawnictw w całej Europie i ze stanowiska tego nie zeszła do końca.

Większość prasy witała pismo nieprzychylnie, albo też z perfidyą podziwu, gorszą od wyraźnej nieprzyjaźni. Publiczność rozchwytywała zjawiające się nieregularnie zeszyty, czasopisma zaś nasze, prócz kilku, które traktowały sprawę ideowo, nie wiedziały, jaką wobec „Chimery" przyjąć postawę. Odczuwano dobrze, że w tym przedziwnym miesięczniku zawiera się ogrom fanatycznej miłości dla piękna, jakiej nie znaliśmy dotychczas; ale przez całe lata nie odróżniano sztuki od bezwiednej cerebracyi mózgowej, nie umiano przeto zrozumieć racyi pisma, w którem każdy wyraz został zważony i wyważony, w którem króciutkie studya pochłaniały niekiedy po sześć miesięcy pracy redaktorskiej, w którym troskę o wy-

tworność, czystość linii, szlachetność tonu posuwano do prawdziwie twórczej mocy. W pismach naszych panował automatyzm, widoczny nietylko w układzie rubryk i w szematycznym sposobie sporządzania artykułów, ale w przypadkowem zestawianiu obok siebie materyałów, powiązanych luźnie lub zgoła sobie obojętnych. W „Chimerze“ jedność celu była zawsze zdumiewająca: aby ją zachować, Miriam odsuwał się niekiedy zadaleko od chwili bieżącej, zarzucił pedagogię artystyczną, przestał walczyć z brzydotą, nie zdołał dotrzymać obietnicy peryodycznego wychodzenia, ale nigdy, ani na chwilę nie obniżył tonu. Przedzierał się wciąż przez wszystkie kultury artystyczne Europy i wyławiał dzieła kapitalne; jednocześnie do swej wieży z kości słoniowej zapraszał gorąco naszych młodych pisarzy, którym kształcił loty w nieskończoność. Były tam wpływy mniej znaczne, pobudzanie mniej szczęśliwe. Ale cała falanga młodych poetów i prozaików, z Przybyszewskim i Lemańskim na czele, umiałaby opowiedzieć, ile dobrych pierwiastków swej twórczości zawdzięcza tej przesyconej duchem atmosferze, którą ich Miriam owiewał.

Wyszło „Chimery" trzydzieści zeszytów, które, zamiast trzydziestu miesięcy, pochłonęły siedem lat pracy.

Bardzo znaczną część pisma i jedno z naczelnych jego zadań stanowiła antologia utworów obcych. Wyboru dokonywał Miriam z metodą ogromnie wytężoną, a najściślej zależną od całej jego estetyki. I dlatego, obok wielkiej rozmaitości rodzajowej, wszystkie te przekłady, zarówno poetyckie, jak prozaiczne, łączy jedna myśl twórcza: wszędzie na pierwszy plan wysuwa się nie— pospolita wymowa faktu życiowego, anegdoty romantycznej lub społecznej, ale—obraz procesów wnętrznych, walk i zwycięstw, wzlotów lub upadków duszy. Niekiedy doznajemy wrażenia, że te utwory pisał jeden człowiek, tak blizko stoją wszystkie... Miriama. Skądże takie pokrewieństwo formy? Niewątpliwie jest w tem wpływ redaktora, ale wpływ w najlepszem słowa znaczeniu: żąda on od tłomaczów, aby, skoro przemawiają językiem duszy, używali wyrazów najszlachetniejszych, najpełniejszych, sięgających w najdalszą głąb serca, otwierających najskrytsze tajemnice. Tłomacze zrozumieli dobrze te żądania i nadsyłali „Chimerze" prace, w których *traduttore* nie był nigdy

*traditore*, a przecież nie stawał się także owym tępym a typowym u nas niewolnikiem oryginału, co gubi się w naśladowaniu szczegółów do tego stopnia, iż traci odczucie ducha całości. Przekłady „Chimery" wydobywają walory wewnętrzne obcych utworów za pomocą własnych, doskonalonych świadomie środków tłomacza. Wchodzi w nie zazwyczaj tyleż żywiołu twórczego, co przeżywania cudzych marzeń i wzruszeń.

Wzory wybornych przekładów podawał przedewszystkiem sam Miriam, zacząwszy już w pierwszych numerach przekład „Axela" Villiers de l'Isle Adam'a. Na co tylko zdobyć się mógł pietyzm gorącego wielbiciela, siła wyrazu wytwornego znawcy-poety, smak zapalonego bibliofila, — włożył Miriam w swój przekład. Bohaterskie epizody, złagodzone w przyrodzonej miękkości dykcyi francuskiej, zabrzmiały w mowie polskiej spiżowo; dyalog filozoficzny, heglowsko-platoński, któremu, pomimo całego przepychu słów Villiers'a, sztywna klasyczność języka francuskiego nie zawsze sprostać umiała, nabiera po polsku szczególnej prężności; argumenty mają już to moc młotów, już to zwinność i nagłość panterowych skoków. Największe jednak zalety językowe ujawnia

przekład w momentach lirycznych. Villiers dopiął cudów poezyi, zwalczajac banalność umówionych dźwięków miłosnych francuskich. Wiedział, „co to znaczy, że jednych słów jest kolor w oczach krwawy, inne—jakoby z tęcz wite przez tkaczy"—i że te czary wszystkie poeta wydobyć musi. Ale nie zapominał również, nie mógł zapomnieć, że w miłosnym dyalogu francuskim są wyrazy, które „całą woń swoją wylawszy... w długą kładną się kolumnę, bezwładne—ciche—jako trupy w trumnę". Całą tkliwość, całą potęgę, cały rytm, całą dźwięczność, całą bajeczną symfonię miłości Axela wyrazić mogła jedynie mowa kraju, gdzie uczuciowość stanowi zasadniczą podstawę charakteru typowej jednostki, mowa, „jak anielskich serc narzędzie—taka strojna i ograna". Takiej przepięknej mowy użył Miriam w pierwszej a zwłaszcza czwartej części przekładu „Axela".

W ten sam sposób tłomaczył „Krucyatę dziecięcą" Schwoba, „Filokteta" Gide'a, „Króla Kofetuę" Zeyera, wybory poezyi Teodora de Banville'a, „Ostatni wykład Lenarda da Vinci", Péladana, poematy Carducci'ego i cały szereg drobnych utworów różnych autorów obcych.

W ślady Miriama poszła długa czereda twórców, którzy pomieścili w „Chimerze“ między innemi: „Dytyramby Dionizyjskie“ i „Duszę dostojną“ Nietzschego (S. Wyrzykowski); Ballady ludowe różnych narodów (E. Porębowicz); „Licyencyat Torralba“ Campoamora (A. Lange); „Żart, satyra, ironia i głębsze znaczenie“ C. Grabbego (W. Berent); „Poeta“ Emersona (St. Wyrzykowski); „Księżniczka Kasia“ W. B. Yeats'a (J. Kasprowicz); „Z wysp złotych“ Mistrala (A. Lange); „Hyperion“ J. Keats'a (J. Kasprowicz); Upaniszady (Berent); „Laus Veneris“ A. K. Swinburne'a (J. Kasprowicz); „Venus czuwa“ Katulla (K. Wroczyński); „Perseusz i Andromeda“ J. Laforgue'a (M. Komornicka) i t. d.

Ta obfitość wybornych przekładów, będących całkowitym a twórczym równoważnikiem oryginałów, usiłuje nawiązać na nowo „węzły z wielkim wszechświatowym ruchem duchowym“, węzły, które niegdyś, w wielkich epokach naszego życia literackiego były bardzo silne, a teraz rozluźniły się zupełnie.

Stawiano jednak „Chimerze“ zarzuty, iż zawiele drukuje tych rzeczy obcych. „Rzecz doskonała—odpowiada Miriam—w doskona-

łym przekładzie nie jest ani swoja, ani obca: jest doskonała—a to wystarczy". Po zatem wyjaśnieniem istnieje drugie, znacznie dobitniejsze: zbyt mała stosunkowo ilość twórców oryginalnych, którzyby nadsyłali utwory, dostrojone do wymaganego poziomu.

Ale i w tej dziedzinie „Chimera" stworzyła rzeczy godne podziwu. Przedewszystkiem rozbiła „mgłę zupełnej, hańbiącej społeczeństwo niepamięci" względem Cypryana Norwida, obdarzyła piśmiennictwo polskie wielką postacią zapoznanego przedziwnie poety, pobudziła do gromadzenia jego utworów, zachęciła do rozważania jego wielkości nawet tych zaśniedziałych historyków literatury, którzy, odczuwając podług narzuconego szablonu piękno literackie, nauczyli się lekceważyć Norwida, a teraz prześcigają się w restaurowaniu jego chwały. Od pierwszych zaraz zeszytów „Chimera" pomieszczała wyławiane zbożnie z rąk prywatnych manuskryptowe utwory Norwida a potem cały jeden, olbrzymi tom poświęciła jego nieznanym, zbieranym po całym świecie, kapitalnym utworom i listom. To zbudowanie i ustalenie sławy poetyckiej, tak fatalnie przez krytykę, historyę literatury i przez losy pokrzywdzonej, stanowi jedno z najciekaw-

szych zjawisk w naszem piśmiennictwie a jedną z największych zasług Miriama.

Z prac autorów współczesnych „Chimera“ pozyskała natchnione hymny Kasprowicza, którymi rozpoczął ostatnią, najgłębszą epokę swej twórczości („Moja pieśń wieczorna“, „Salve regina“ etc.); dalej—drukowała: „W mroku gwiazd“ Micińskiego, „Synów ziemi“ Przybyszewskiego, „Komurasaki“ Reymonta, „Walgierza Udałego“ St. Żeromskiego, „Czarne płomienie“ i „Biesy“ Komornickiej, odsłoniła w całej świetności wielki talent Lemańskiego, objawiany w każdym niemal zeszycie; była też—jak sama—mówi o sobie—„owem miejscem cudu, na którem olśniewająco objawił się Berent“, jako autor „Próchna“.

W wielu innych utworach oryginalnych „Chimery“ niezmiernie ciekawym był stosunek twórców do wymagań redaktora. Z wyjątkiem kilku, którzy mają dość silne poczucie własnej mocy, więc dają niekiedy rzeczy niższe od swego talentu (np. Kasprowicz),—inni przejęci są wskazaniem Zaratustry: „kocham tego, co ponad siebie samego tworzyć pragnie“. Jedni przeto wytężają wolę, aby powiedzieć więcej, niż mogą; na takich czyha niekiedy złośliwy wer-

balizm, który kradnie im samodzielne myśli i topi je w pięknie brzmiących, melodyjnie zestawionych, suggestywnych wyrazach. Inni usiłują złamać swą naturę, mówić cudzym językiem, wzbijać się wzwyż za pomocą sztucznych skrzydeł; ich podróże aeronautyczne są, oczywiście, nieporozumieniem, ale—godne są współczucia nawet wówczas, gdy uśmiech wywołują. Jeszcze inni wspinają się na paluszki i szepcą Chimerze do ucha straszliwe tajemnice swych dusz, a ona, pobłażliwa dla tych, co mają poczucie tajemnicy, słucha, enigmatycznie zamyślona, i obiecuje im... prawdziwą twórczość. Jeżeli te wysiłki nie zawsze doprowadzały do przyrzekanych rezultatów, to jednak zawsze zajmowały tem, iż miały na uwadze najwyższe poziomy. Miriam wyławiał z pietyzmem zdolnych młodych poetów, wydawał nawet całe antologie ich utworów, aby wykazać różnorodne a przecież pokrewne nastroje całej, najmłodszej naszej liryki.

Niekiedy o wszystkich tych twórcach można powiedzieć to, co mówili o swoich Rzymianie, a mianowicie, iż są „industria mirabiles“ i zbyt wiele temu kunsztowi poświęcają. Ale ci z nich, co zdobyli samych siebie,

przemawiają już głośno i dobitnie na kartach nowej literatury polskiej.

Wytężoną troską otaczała „Chimera“ sztuki plastyczne. W światłodrukach, litografiach, i heliograwiurach podawała świetne reprodukcye już to mistrzów dawnych (Botticellego, Dürera, Leonarda da Vinci, Łukasza della Robia, nieznanego majstra szkoły cechowej krakowskiej w XV w. itd.), już to wielkich przedstawicieli sztuki europejskiej ostatniego wieku (A. Beardsley'a, Burne Jones'a, H. de Groux, C. Moreau, F. Ropsa, Khnopfa), już to mistrzów drzeworytu japońskiego, już to przedstawiała artystów swojskich (Wyspiańskiego, A. Gierymskiego, Dębickiego, Mehoffera, Okunia, Stanisławskiego, Tichego Wawrzenieckiego, Norwida).

Do kompozycyi inicyałów, winiet i przerywników powołała „Chimera“ cały szereg młodszych i starszych artystów polskich, wznawiając zapomniany u nas oddawna rysunek książkowo-zdobniczy i wprowadzając stylowe sharmonizowanie wszystkich pierwiastków wydawnictwa. Tę owocną pracę w samem piśmie rozwijały jeszcze dalej kolejne wystawy sztuki, urządzane w lokalu redakcyjnym.

Teorya i analiza zajmowała w „Chimerze“ miejsce niewielkie rozmiarami, ale ważne. Z początku Miriam probuje walki z ignorancyą, dyskutuje z recenzentami i krytykami; później spostrzega nieużyteczność tej osobistej dyskusyi i porusza mnóstwo zagadnień z zakresu literatury i sztuki, sprowadzając je do ogólnych, podstawowych linii. Zresztą nieregularne wychodzenie pisma odrywało je zupełnie od spraw codziennej aktualności. Niekiedy zwięzła glossa lub artykuł rosły pod piórem i powstały w ten sposób piękne studya („Walka ze sztuką“, „Drzeworyt japoński“, „Jan Artur Rimbaud“, wreszcie na wybornej metodzie osobistej oparta analiza ostatniego cyklu twórczości Słowackiego). Studya te stanowią niekiedy pierwszorzędne wzory krytyki twórczej, która zabić przecież musi nareszcie pedantyzm przesypywania z pustego w próżne naszych uczonych bakałarzów.

* * *

Czy „Chimera“ wywołała wpływ na szeroki ogół polski? Tego zapewne nigdy nie zamierzała; stanęła zbyt wysoko nad poziomem naszej kultury artystycznej. Pierwsze

zeszyty olśniły; zachwycano się i chwalono na wsze strony. „Chimera“ zawitała na stoły wszystkich „bawialni“ polskich, jako najpiękniejszy „bibelot“. Wkrótce jednak przemówiły „obowiązki“: pismo nie miało dostatecznej ilości prenumeratorów. Nie zdolny odczuć piękna, którem go z przedziwną hojnością zasypywano co zeszyt, „obywatel“ znalazł punkt ocalenia dla swej „dojrzałości“: przestał zajmować się „Chimerą“, potępił jej „niezdrową atmosferę“ i przestał ją prenumerować. Miriam pozostał w samotni z garścią artystów-entuzyastów i z niewielką gromadą wielbicieli, których, pomimo wszystko, zdołał obudzić i dusze ich szczerą miłością Sztuki zapalić.

I oto nadeszła chwila, kiedy pismo przerwać musiało swą egzystencyę. Nastąpiło zjawisko bardzo dziwne: wszystkie mniej więcej pisma pomieściły żałosne, to znów tkliwe i rzewne treny pożegnalne.

Skądże te żale? Chimera przecież w ciągu całego swego istnienia spotykała albo „grążelowe” wycieczki, albo doktrynerskie, tępe roztrząsania, albo wreszcie (i — najczęściej) milczącą wrogość lub obojętność. Podziwiano jej szatę zewnętrzną, oglądano jej „obrazki”, wzdychano tajemniczo nad jej „po-

ziomem", ale starannie unikano zapoznawania się z jej treścią. E. About, ofiarowując jednemu z dziennikarzy paryskich swą książkę, w takie odezwał się słowa: pisz pan o niej, ale nie czytaj; mogłoby to na pana wpłynąć... Wskazówki tej posłuchano u nas chętnie w stosunku do „Chimery": pisano o niej, ale nie czytano — z obawy wpływów... Nawet wówczas, gdy zaczęto wygłaszać mowy pogrzebowe, nie posunięto się dalej w zbieraniu elementów chwały „Chimery" nad przepisywanie treści... z okładki! Wzruszenie mówców bywało przytem tak wielkie, że niekiedy i tego, nietrudnego, zdawałoby się, zadania nie umiano spełnić poprawnie: przepisywano okładkę mylnie, nazwę utworu brano za nazwisko autora. I płakano, że już tego przepisywania w przyszłości nie będzie...

A „Chimera" odpowiedziała spokojnie: „córki jerozolimskie, nie płaczcie nademną, ale nad samemi sobą", co redaktor pisma, Miriam, w takich zamknął „słowach ostatnich": „Czas teraz, aby (Chimera) odeszła w przeszłość, w legendę, pora, aby przestała być czasopismem, które, bądź co bądź, zawsze bez należytego czyta się skupienia, jako rzecz bieżącą, nie ostatnią, z myślą, że

po danym zeszycie przyjdzie następny... Norwidowskie takie przemilczenie od dalszego jej wydawania owocniejszem być może. Gromada jej współtwórców rozejdzie się po świecie — i zamiast jednego wspólnie promieniejącego ogniska, wytworzy się ich szereg. Czytelnicy znowu, nie oczekując następnych zeszytów, niejednokrotnie powrócą snadź do dawniejszych — i niejedno dawniej pominięte padnie im w duszę ziarno, bo „Chimera“ była wydawana nie na dziś jeno, i treść jej po latach nic ze swej nie utraci wartości. I jak coraz dalsze kręgi na wodzie, szerzyć się będzie ten niewidzialny ducha żywot, aż gdy się znowu kiedyś potężniej wzmoże i w nowej garstce sług wiernych Graala zestrzeli, — zrodzą się, niby Euforion, syn piękna i zadumy, nowe naszej „Chimery“ wcielenia. Postanowiwszy uczynić zeszyt niniejszy ostatnim, — nie bez wzruszenia jednak żegnamy i sam korabl z banderą „Chimery“, na który — pomnicie towarzysze? — z takim w słońca wiodącym siadaliśmy zapałem, — i was, wysoka drużbo twórcza,—i was, nieliczni czytelnicy wierni, dla których księgi nasze nie rozrywką były, ale potrzebą. Żegnajcie i pomnijcie!“

W tem pięknem pożegnaniu, obok głębokiej, zbożnej wiary, iż się służyło wiernie ideałowi, obok pozbawionego wyniosłości przeświadczenia, iż się stworzyło czasopismo jedyne w swym rodzaju, brzmi nutą bolesnej melancholii oznajmienie: Dosyć; teraz pora na poznanie tych skarbów; teraz pora, abyście dostrzegli, że są tu „nowe miary i wartości, nowe horyzonty i poziomy"; macie trzydzieści zeszytów — przeczytajcie, przeczytajcie zwłaszcza wy panowie, co teraz płakać zaczniecie, że „Chimery" już nie będzie. Waszem to staraniem i dla was także pozostały na składzie znaczne zapasy roczników nierozciętych.

...Czy przeczytają? Łatwiej przecież o łezkę pogrzebową, niż o współdziałanie z tym, kogo się ignorowało. A jednak naprawdę w tych trzydziestu zeszytach zawarto tyle piękna, iż wystarczy kontemplacyi na wiele, wiele lat.

# ANTONI LANGE.

## I.

Gdy Miriam zakładał „Życie", na widownię literacką wystąpił w tym samym czasie inny młody poeta, który przebywał na studyach w Paryżu. Był to Antoni Lange. Przywiózł do Francyi umysł nadmiernie wrażliwy, prężny i skłonny do przeobrażeń, zdumiewająco podatny do wchłaniania wszelkich prądów, do asymilowania nawet cudzych wzruszeń. Ta wrażliwość osłabiała wciąż wolę twórczą, rozbijała elementy *własnej* jaźni, rozpraszała wysiłki indywidualne, prowadziła wielokrotnie na bezdroża zdecydowany od pierwszej zgoła chwili talent poetycki. Pod tym względem Lange, przy pozornem pokrewieństwie umysłowem z Miriamem, stanowi całkowitą jego antytezę: Miriam okazał odrazu silną samowiedzę, mocne panowanie nad swymi środkami, jasne formułowanie własnej estetyki; Lange zaś jest i pozostanie

na długo, jeżeli nie na zawsze, zmiennym wciąż Proteuszem, przybierającym dowolnie wszelkie kształty, rozmiłowanym w każdym z nich na chwilę i biegnącym frenetycznie ku nowym wciąż próbom formy, myśli, ideologii, wzruszenia.

Paryż stał się wychowawcą Langego w najważniejszych latach jego życia. Ulegał tam dwom, zasadniczo—przeciwnym wpływom: francuskiemu i—polskiemu, emigracyjnemu.

Aby zrozumieć naturę wpływów francuskich na poetę, musimy sobie uprzytomnić, co się w owe czasy działo w piśmiennictwie francuskiem. Oryentacya taka jest niezbędna dla każdego, kto chce ujrzeć we właściwem świetle niektóre prądy ideowe Młodej Polski, która ze szczególnem zaciekawieniem zwracała się zawsze ku literaturze Francyi, nasiąkała mimowiednie lub całkiem świadomie jej metodami, a często nawet nastrojami.

## II.

Około roku 1880 naturalizm francuski spoczywał już na laurach. Poniewierał wyobraźnią, nienawidził idealizmu, zapominał

o stylu — uznawał tylko prawdę bezpośrednią. Romans stał się zwyczajnym artykułem handlowym. Urzędową poezyę stanowili wystudzeni epigonowie romantyzmu — „parnasiści". Nie słyszano już wielkich głosów poetyckich. „Młodzi" wstępując w życie literackie, nie znajdują karmi dla swych znużonych dusz a czują głęboką odrazę do formuły naturalistycznej. Czytają jeszcze Stendhala, Goncourtów, Beaudelaire'a, Barbey d'Aurevilly, ale tam szukają poważnej psychologii, delikatnego stylu, rzadkich wzruszeń, zapału. Niewiara we własne siły, pesymizm — ogarnia całe pokolenie i niszczy twórczość.

Zapładniające pierwiastki przyszły z zagranicy. Muzyka Wagnera, objawiona Paryżanom na koncertach Lamoureux i Colonne'a, wywarła na młodych poetach głębokie wrażenie. Jeździli tłumnie do Bayreuthu i dostrzegli, po za genialnym muzykiem, nieporównanym orkiestratorem,—poetę-ideologa, wielkiego metafizyka. Powstały gorące spory o estetykę wagnerowską; sztuka kopiowania ustępowała miejsca sztuce transpozycyi. Jednocześnie zwrócono baczną uwagę na podobne dążenia artystów angielskich. Prerafaeliści — Rossetti, Hunt, Burne Jones,

Watts, Morris—szlachetnością charakteru, idealizmem przekonań tworzyli sztukę wprost przeciwną malarstwu realistycznemu.

Zaczęto się żywiej interesować niektórymi talentami francuskimi, jak: Gustawem Moreau, prawie wówczas nieznanym, chociaż sławnym, — Felicyanem Ropsem, Odilonem Redonem. Pewna ilość wielbicieli czystej sztuki zbierała się regularnie u jednego z poetów, odsuniętego od tłumu a szczególnie odrębnego. Był to Stefan Mallarmé, niedawny jeszcze parnasista, oddany sztuce górnej, dostępnej arkanami stylu małej liczbie wtajemniczonych. Mallarmé stał się odrazu przedstawicielem, który ześrodkował niejasne jeszcze porywy młodych. Odkryto także a właściwie odnaleziono ponownie innego poetę, odzianego nędznie, więc zapomnianego przez kolegów. Paweł Verlaine, abnegat o łysej głowie, głębokich oczach, zaniedbanej brodzie, twarzy Sokratesa, chorej nodze, przesiadywał dnie i noce w szynkach a pomiędzy dwoma kieliszkami wermutu pisał czarujące, bolesne poematy. Młodzi poeci, wychodząc od Mallarmé'go, odnajdywali w knajpie, po lewym brzegu Sekwany, „biednego Leliana" i wsłuchiwali się w jego naiwne, tęskne piosenki.

Podczas tych przechadzek od jednego mistrza do drugiego, zawiązywało się wiele bratnich stosunków, rodziło się wiele postanowień. Niekiedy zaglądano także na Montmartre do Villiers de l'Isle - Adam'a, wybladłego, zniszczonego cierpieniami geniusza, który rozpalał paradoksami i cudownemi wizyami.

Powoli tworzą się wśród młodych nowe nastroje. Zarzucają metafory, drogie parnasistom, walczą z banalnością stylu, szukają gorętszego języka, żywszego rytmu, barwniejszych obrazów. Parnasiści posiadali niewiele dzienników; „młodzi" w przeciągu dziewięciu lat, zakładają w Paryżu z górą sto miesięczników i tygodników. Pierwszy sygnał reform dało pisemko „La nouvelle rive gauche", które przyjęło tytuł „Lutèce". Pisywali tam: Moréas, Tailhade, H. de Régnier, Verlaine. Wskutek dwuletniego więzienia, jakie Verlaine odsiadywać musiał za dramatyczną przygodę z Arturem Rimbaudem, odsunęli się od niego parnasiści. Wydawszy pokutny poemat „Sagesse", wszedł Verlaine w szeregi młodych. Ogłosił seryę szkiców p. t. „Poètes maudits", gdzie w formie życiorysów i cytat, pokazał zasoby nowonarodzonej poezyi. Wpływ Mallarmé'go

był już wówczas wyraźnym, książka przeto nie była objawieniem rzeczy nieznanych. Ale umieszczone w niej wyjątki z utworów siedemnastoletniego, genialnego chłopięcia, A. Rimbaud'a, nadały nowemu ruchowi zdecydowany kierunek. Wkrótce dała się uczuć potrzeba poważniejszej koncentracyi. W roku 1884 wychodzić poczęło pismo „La Revue Indépendante". W ciągu wielu lat poczytywano je za urzędowy organ młodych. Mallarmé wystąpił tu z poezyami, które nabrały odrazu olbrzymiego rozgłosu. Pismo przechodziło kolejno pod redakcyę E. Dujardina, F. Fénéona, T. Wyzewy, wreszcie Gustawa Kahna, aż otrzymało układ systematyczny i celowy. Wogóle, zajął Kahn w nowym ruchu stanowisko najwybitniejszego teoretyka i organizatora. On to sformułował zasady „wolnego wiersza" i używać począł nowej prozodyi, równocześnie z przyjacielem swym Juliuszem Laforgue'iem. W r. 1886 założył miesięcznik „La Vogue", gdzie ogłaszali podług nowych pojęć pisane poezye: Mallarmé, Verlaine, Laforgue, E. Verhaeren—i gdzie poraz pierwszy podawano w całości poematy zagadkowego Rimbauda.

W ciągu kilku lat ujrzano na półkach księgarskich dziesiątki tomików poezyj, two-

rzonych w duchu, któremu nie umiano dać nazwy. Prasa paryska spostrzegła narodziny nowej, „dziwnej" poezyi i najpilniej, oczywiście, wskazywała na śmieszności, których nowatorom nie brakło. Jeden z parnasistów, Gabriel Vicaire, do spółki z Henrykiem Beauclaire'm, ułożyli i wydali anonimowo w roku 1885 książeczkę wierszy p. t. „Les deliquescences d'Adoré Floupette, poète décadent". Drobny zbiorek naśladował ze zręczną przesadą styl młodych poetów. Nakład wyczerpano całkowicie w ciągu dwóch tygodni a jednocześnie wszczęły się żarliwe dyskusye na temat „manieryzmu" Mallarmé'go, „newrozy" Laforgue'a, „egzotyzmu" Moréasa, „lubieżnej mistyki" Verlaine'a. Satyra Vicaire'a przyniosła zatem nadspodzianie szybkie owoce. Krytycy podnieśli lament nad „upadkiem" poezyi i używali wyrazu „dekadent" na oznaczenie każdego poety, który zerwał z tradycyą. Niejaki pan Bourde wystąpił nawet w „Le Temps" z grubiańską charakterystyką „zdechlaka dekadenta". Verlaine przyjął z dumą pogardliwy epitet a wkrótce powstało efemeryczne pisemko p. t. „Le Décadent". Redaktor, Anatol Baju wyjaśnił w oddzielnej broszurce racyę założenia tego miesięcznika: „Od pewnego

czasu — mówi — kronikarze paryscy darzyli autorów nowej szkoły ironicznem przezwiskiem dekadentów. Pragnąc uniknąć próżnych gadań, jakie złośliwy wyraz może wywołać, wolimy raz z nim zakończyć, czyli umieścić go na naszym sztandarze".

Nazwa dekadentyzm wkrótce się zestarzała. Sprzeciwiała się oczywistej prawdzie, gdyż źle przyjęte próby literackie, miały na celu świeże pierwiastki, co jest oznaką nie jakiegoś końca i upadku, ale raczej początku. Wprowadzono tedy wyraz „symbolizm", wyniesiony prawdopodobnie ze sławnych wieczorów literackich u Mallarmé'go, gdzie ten — jak go Cros nazywał— „potłuczony na kawałki Baudelaire, co się nie może skleić", czarował swych gości niesłychanie wytworną gawędą. Dziś, po latach wielu, byłoby może zbyt ryzykownem twierdzić, że określenia „symboliści" stosowano słusznie do poetów, różnych środkami i temperamentem. Utrzymywałbym nawet, że poza bardzo małymi wyjątkami, najnowsi poeci francuzcy ulegali głębokiemu złudzeniu, biorąc swe boleśnie wypracowane rymy i rytmy za objawy symbolizmu. Zmiany, jakim wszyscy niemal ulegli, są, w tej mierze, bardzo pouczające. W pierwszych jednak

latach wyraz „symbolizm" nie opuszczał grup i cenaklów. Wszyscy wywieszali go na kapliczkach, chociaż nie wszyscy pojmowali go jednakowo. Różnice dzieliły nawet przywódców ruchu. Mallarmé tak mówił: „Nazwać przedmiot po imieniu, znaczy usunąć z poematu uciechę, jaką daje powolne odgadywanie; poddawać ten przedmiot — oto marzenie. Doskonałe używanie tej tajemnicy stanowi symbol".

Mniej zdecydowanym jest Jan Moréas: „Wroga nauczaniu, deklamacyi, fałszywej wrażliwości, obiektywnym opisom, poezya symbolistyczna pragnie odziać myśl w formę wyraźną, tak jednak, aby nie była sama sobie celem, ale, służąc do wyrażenia myśli, ulegała jej władzy. Ze swej strony myśl nie powinna być pozbawioną analogij zewnętrznych, gdyż symbolizm nie posuwa się do pojmowania idei w sobie". Dla Vielé-Griffina symbolizm jest poprostu „umiłowaniem nieskończonej rozmaitości życia"; a dla Rémy de Gourmonta „symbolizm, obmyty z obelżywych znaczeń, które mu nadali krótkowidze, tłómaczy się dosłownie przez wyraz: swoboda". Najbliższym prawdy i europejskiego pojmowania kwestyi jest Gustaw Kahn. Żąda on od symbolistów „przedsta-

wienia w książce lub w poemacie seryj faktów uczuciowych lub umysłowych, za pomocą najbardziej charakterystycznego z tych faktów" i bierze pod uwagę „olbrzymią część niewiadomego, które nas otacza". Symbolizm chce zwrócić umysłowi nowoczesnemu „utracony zmysł tajemnicy".

Poglądy tak niezgodne pod względem teoretycznym, ocaliły nową poezyę od sztuczności, a więc od monotonii tematów. Każdy symbolista rozwijał się zgodnie z własnym temperamentem i nie pukał do sezamów „szkoły" o treść swych natchnień.

Porozumienie wspólne i stanowcze nastąpiło jednakże od pierwszych zaraz chwil na gruncie nowej techniki wiersza, która stała się — rzecz dziwna — największą troską, najważniejszą racyą całego symbolizmu francuskiego.

Henryk Heine napisał w swoich pamiętnikach taki dwuwiersz:

„J'aurais pu mourir pour la France, mais
Faire des vers français — jamais!"

Zdanie to zawiera typowe wrażenie cudzoziemca, zwłaszcza Niemca, gdy się zbliża do arkanów prozodyi francuskiej. Wiersz klasyczny, który od czasów Malherbe'a obo-

wiązywał przez dwieście z górą lat, opierał się nie na wartości sylab, ale na ich liczbie. Posiadał trzy święte reguły, uchwalone przez Boileau i z dziwną tępością, z dziwnym brakiem odczucia muzycznego, stosowane przez wszystkich poetów siedemnastego i osiemnastego wieku: 1) w połowie wiersza musi się znajdować średniówka; 2) niewolno używać tak zwanego „enjambement", to jest przenoszenia jakiegokolwiek wyrazu zdania do następnego wiersza; 3) niewolno, pod żadnym pozorem używać hiatus, czyli spotkania takich wyrazów, z których jeden kończy się samogłoską a drugi zaczyna się od samogłoski.

Przy takiej niewoli, zasadniczym, wyłącznym typem wiersza francuzkiego stał się aleksandryn, wiersz dwunastozgłoskowy, który dziś jeszcze stanowi urzędową, akademicką formę poetycką. Przez dwieście więc lat błędem było używać w wierszu takich wyrażeń jak: tu as, tu es, tu aimes i poczytywano podobny przesąd za niezbite prawo. Romantyzm, z Wiktorem Hugo na czele, wprowadził do prozodyi dwie „olbrzymie" reformy rewolucyjne: 1) pozwolił używać średniówki nie w połowie aleksandryna, ale tam, gdzie to autorowi dogodne; 2) uświęcić prawo

„enjambement", stosowane obficie przez A. Chéniera. Epigonowie romantyzmu, parnasiści, zadowolili się wogóle techniką Wiktora Hugo, ale wszystkie usiłowania skierowali ku poszukiwaniu tak zwanych „bogatych rymów" (rimes riches). Banville uważał, że piękny poemat może nie posiadać żadnej treści, byleby zawierał rymy bogate. Nadeszli wreszcie symboliści. Nie mogąc pozostawać w pętach chińszczyzny wersyfikacyjnej, postanowili z nią zerwać raz na zawsze.

Stworzyli w roku 1888 tak zwany „wolny wiersz" (le vers libre). Każdemu poecie wolno począć w sobie własny wiersz, własną oryginalną strofę i używać takiego rytmu, jaki odpowiada jego duszy. Dawna poezya różniła się od prozy pewnym porządkiem zewnętrznym; nową zaś poezyę werlibrystów odróżnia od prozy — muzykalność. W braku akcentu tonicznego, obcego językowi francuzkiemu, nowy poeta francuzki kierować się powinien akcentem własnego wzruszenia, akcentem popędowym (accent d'impulsion), który kierować będzie harmonią głównego wiersza strofy.

Taka rewolucya w prozodyi wydała się darnasistom i krytyce urzędowej tem gro-

żniejszą, że poeci, którzy ją wprowadzili, pisali poezye wspaniałe, używali języka dziwnie pysznego, dźwięcznego i prężnego. Napróżno starano się zapewnić, że twórczość taka jest zamachem na „ducha francuskiego", że jest to — nowe najście barbarzyńców, co niezdolni zasymilować odwiecznych skarbów tradycyi francuskiej. Wskazywano, że znaczna część nowych poetów od wczoraj dopiero należy do Francyi (Moréas — Grek, Kahn—Alzatczyk, Merill i Vielé-Griffin — Amerykanie, Maeterlinck, Verhaeren i Elskamp — Flamandczycy). Ale ci rzekomi cudzoziemcy pociągnęli za sobą całe szeregi rdzennych Francuzów, którzy wspólnie z nimi dopełniają naprawy rzeczypospolitej poetyckiej, chylącej się ku marazmowi.

Już dziś można stwierdzić, że symboliści francuscy, w kraju, który nigdy nie odznaczał się wybitnym zmysłem poetyckim, ocalili poprostu istnienie poezyi, przygotowując swym następcom świetnie ograny instrument językowy.

## III.

Umysł Langego, przez swą przyrodzoną budowę skłonny był do wszystkich dociekań

teoretycznych, jakiemi zajmowała się w owe czasy nowa poezya francuska. Lange znał osobiście wielu z młodych poetów francuskich, z niektórymi odczuwał bardzo żywe pokrewieństwo w tęsknotach do nadzwyczajnych form, do zawiłości technicznych. Obcowanie to sprawiło, iż stał się najbardziej może skomplikowanym ze wszystkich naszych pisarzy współczesnych. Komplikacya zresztą — zewnętrzna głównie. Rozmaitością form, powagą poruszonych tematów, ogromnem bogactwem wyrazów daje ona złudzenie życia niemal potężnego. Niestety,—złudzenie tylko. Potęga jest zawsze zależną od szczerości, szczerość zaś płynie z uczucia. Lange, przybywszy do Paryża, szukać począł skarbu, który nazywa „ideałem nowoczesnym".

Jakiż niesłychany trud zadaje sobie ten Ulisses, aby odnaleść swą Itakę! Goni wszelkie miraże, które spotyka w swej wędrówce, ale w chwili właśnie, gdy jego biedne serce nabrzmiewa wzruszeniem, a oczy łzami wobec widoków życia, Lange rzuca się na jakiekolwiek dzieło filozoficzne, aby się dowiedzieć, co Księga mówi o przedmiocie, który go wzruszył. Tą księgą olbrzymią, która go dręczy nieustannie, jest

poprostu obszerna encyklopedya wiedzy ludzkiej. A ponieważ ideał, jest to oko, które wiedza wykole, poezya Langego nie była nigdy samorzutnym okrzykiem indywidualności. Napróżnobyśmy szukali w niej jakiejś cechy naczelnej: posiada je wszystkie. Indywidualność poety, cała z refleksów złożona, składa się z czterech substancyi, połączonych mechanicznie: umysł jego jest filozoficzny; sztuka jego jest francuska, naśladująca do nieprawdopodobieństwa metodę i procedery swych wzorów; język ma polski, dziwnie wypracowany, złożony i różnorodny; dusza jego wreszcie posiada treść zgoła kosmopolityczną, asymilującą z jednakową swobodą wytwory najróżniejszych cywilizacyj. Podobnemu połączeniu zbywać będzie zawsze na jedności organicznej, którą daje prawdziwe wzruszenie. Taki grzech pierworodny zaciężył na całej organizacyi artystycznej Langego. Jest to namiętny wielbiciel wszelkich literatur, największy a dobrowolny męczennik Słowa.

Oczarowany poetami francuskimi, pisze o nich gorące apologie, nazywane skromnie „Studyami z literatury francuskiej". Mamy tu hymny na cześć: Baudelaire'a, Leconte de l'Isle'a, Sully-Prudhomme'a, Stefana Mal-

larmé'go. Kocha Baudelaire'a za jego sensualizm mistyczny, wielbi buddyzm Leconte de l'Isle'a, zastanawia się nad melancholijną ideologią Sully - Prudhomme'a. A potem przerabia utwory rozmaitych poetów francuskich. Przekłada „Kwiaty grzechu" Baudelaire'a, wiersze Wiktora Hugo, Leconte de l'Isle'a, Banville'a, T. Gautiera, Sully-Prudhomme'a, Richepina, E. Haraucourta, Verlaine'a, Mallarmégo, H. de Régniera, Vielé-Griffina, Stuarta Merilla, E. Verhaerena i — szczegół dla samych Francuzów dziwny — lubi, tłomaczy, a nawet rozumie poezye logogryficzne René Ghila.

Wkrótce poezya francuska nie zdoła już uspokoić jego głodu uwielbienia. Lange rozpoczyna pielgrzymkę estetyczną po całym świecie, poznaje wszelkie języki: tłomaczy poetów angielskich, węgierskich, nowo - greckich, czeskich, szwedzkich, hiszpańskich, włoskich, duńskich; bada wszelkie mitologie, pije świętą wodę Gangesu w Indyach, zapędza się aż do Meksyku, aż do Nowej Zelandyi, aż do wyspy Tongo, której legendy zachwycają go tak samo, jak poezye Edgara Poë'go. Wytwarza w sobie kolejno dusze obce, egzotyczne, albo też, na skutek jakiegoś tajemniczego atawizmu, odnajduje

te dusze w sobie. Nie wierzy w wartość skrzydeł, które mamy wszyscy wewnątrz siebie. W wędrówce po świecie zbiera wszelkie znane skrzydła, przypina je sobie do ramion i, niby nowy Ikar, upada pod takim, zbyt wielkim ciężarem.

Badając zbożnie Shelley'a, Lange zwrócił uwagę na tragiczne okoliczności śmierci poety. Percy Shelley umarł podczas burzy na morzu Śródziemnem. Fale wyrzucily jego ciało na brzegi Livorna. Ponieważ prawo nakazywało spalić zwłoki, Byron urządził przyjacielowi pogrzeb na sposób grecki. Płomienie pożarły całe ciało: oparło się jedynie serce. Inny przyjaciel poety odebrał to serce płomieniom, przewiózł je na cmentarz w Rzymie, a na grobie kazał wyryć napis: *cor cordium*. Lange na tle tego wspomnienia stworzył piękny poemat elegijny p. t. „Pogrzeb Shelley'a". W formie naśladuje analogiczny poemat Schelley'a o Keatsie i wprowadza do utworu wszystkie poetyczne postacie Shelley'a, nie wyłączając Chmury i Wiatru zachodniego. Zdobywszy w ten sposób oryginalny, a niespodziany efekt, Lange powtarza go następnie dość często. Bohaterowie stworzeni przez wyobraźnię inną wydają mu się rzeczywistszymi,

niż rzeczywistość, niż jego własna wyobraźnia. Zwraca się do nich bezustannie. W poemacie „Lilith“ np. zstępuje do nieznanych krain, gdzie pierwsza żona Adama, Lilith, pani mądra, piękna i okrutna opowiada mu o cierpieniach miłości. Zanim dojdzie do tej postaci, na pół bogini, na poły córki szatana, poeta spotyka wszelkie bohaterki poezyi i dramatów starożytnych i nowożytnych od Ewy, Damajanti, Salambo aż do Ofelii i Rozy Wenedy Słowackiego.

Bardziej zajmującym i, pomimo kilku zbytecznych dłużyzn, bardzo pięknym jest poemat „Venus żebraczka“, w którym biała bogini schodzi na ziemię, przebrana w łachmany nędznej dziewki ulicznej, odwiedza szynki i zaułki i wzburzona widokiem tylu nędz, zapowiada okrutną pomstę, obiecuje sturturować, wyczerpać bogatych i możnych przez niezdrową namiętność, jaką w nich zapali. Poemat posiada bolesne i potężne akcenty, które u Langego słyszymy wówczas jedynie, gdy go życie 'pochłonie, wbrew jego woli. Zawsze, kiedy rymuje dla swej rozkoszy umysłowej, nie zdolny jest wzruszyć czytelnika. Jego „sonety wedyckie“ i „księgi proroków“, utwory pełne erudycyi, wprawiają w podziw mistrzostwem formy i niespodziankami me-

tafor. Takie same wrażenie sprawiają jego „Exotica“, jego naśladownictwa polskiej poezyi ludowej, jego „ballady pijackie“, w których jest świetnym tłomaczem wrażeń książkowych. Napróżno też Lange mówi nam o miłości, tej „duszy liryzmu ludzkiego“, do której zdąża z naiwnością neofity, w białej, niewinnej szacie, aby zmylić naszą nieufność i wzbudzić w nas wiarę, iż kochał prawdziwie. Wszystkie te *concetti*, tryolety, stornele, sonety, fragmenty, scherzo, rifioryty, vilanele, pracowicie rzeźbione — nie przemawiają do serca. Wszelkie postacie literackie, w które obfituje literatura miłosna przeróżnych narodów wczorajszych i dzisiejszych, przesłaniają mu mgłą ukochaną kobietę.

Szczerym jest wówczas jedynie, gdy woła:

Nie, jam wcale nie kochał! Ja nie znam tej sztuki,
Nie dla mnie Kupidynów uplecione łuki!
My, syny tego wieku, co w rozpaczy niemej
Wije się potępiony—kochać nie umiemy.
Syny rozczarowania—newrozy—zwątpienia—
Zewsząd wchłaniamy w siebie jadowite tchnienia,
Wieku, co mówi: Ja wam ironią uśmiercę
Każde bicie serc waszych.—Dzisiaj nasze serce
Tak mózgiem przesiąknięte, że już być nie umie
Sercem. Samo się mózgiem stało. Nierozumie
Szału. Byliśmy niegdyś rozumni swym szałem,

Dziś jesteśmy rozumem szaleni. Kochałem
Mózgiem. Ale ja nie chcę, by mój mózg był w szale,
Nie, ja nie umiem kochać, jam nie kochał wcale!"

Kochał poeta przedewszystkiem dla tego, że miłość daje sposobność napisania pięknych zdań, a piękne zdanie, wyraz, *Logos*— oto jego bóstwo jedyne. Na cześć tego bóstwa zbudował kilka olśniewających kaplic, jak poematy: „Pieśń o słowie", „Cyfra i słowo", a przedewszystkiem poemat pt. „Rym", niezaprzeczony arcytwór prozodycyny Langego, utwór, w którym użył kilkuset rymów zupełnie prawie nieznanych w Polsce, jako odpowiedź „jednej pani, która ganiła jego rymy zbyt proste":

„Tak! rym czasem ma szczęki kutych w ogniu żelaz,
A czasem niby echo jakichś wspomnień rajskich;
Czasem—zda się—jak bogów pełna Anafielas—
Lub samotna pustynia proroków hebrajskich.
Są rymy, które dzwonią jak rycerski brzeszczot,
Są rymy, które huczą jak miedziane gongi,
Które tchną pocałunków zapachem i pieszczot;
Są—zda się—marmurowe jak greckie posągi,
Są rymy tak szalone, jak skoczne fandango;
Są, w których grób uśmiechu ślad ostatni zatarł;
Są, które pachną piżmem, żywicą, hidrangą,
Są—rzekłbyś—jako bogów widomy awatar.
Rym to wszystko: melodya, zapach i koloryt,
Myśl, forma, bicie serca. Słuchaj ty, co śpiewasz,
Niechaj z twych rond i ballad, sonetów, rifiorit
Dusza wytryska, ale rymu nie lekceważ" i t. d.

Lange jest mistrzem wyrazów, kiedy opiewa chwałę słowa. Gdy się spowiadał ze swych cierpień, byliśmy pewni, że te cierpienia, przy odrobinie dobrej woli, mogłyby się stać radością. Tymczasem w apologiach słowa wszystko u niego staje się niezbędnem, ostatecznem.

## IV.

We Francyi ulegał też Lange bardzo niepospolitym *wpływom polskim.*

Paryż przez długie dziesiątki lat był najwspanialszem ogniskiem życia polskiego. Tu nostalgiczne dusze genialnych poetów zapłonęły kolosalnym ogniem, który ogrzewał serca całego szeregu pokoleń w kraju. Tu pędzili bolesny żywot bohaterowie narodowi z 31-go, 48-go i 63-go roku, bohaterowie, którzy w tęsknej zadumie obmyślali wciąż środki powrotu „na Ojczyzny łono". Tu się rodziły wielkie myśli odrodzenia, tu wybuchały płomienne hasła, — które podsycały wciąż żnicz nadziei i wiary w jutro Narodu.

Pokolenie z 1863 roku spotkało się na gruncie paryskim ze swymi wychowawcami politycznymi z Towarzystwa demokratyczne-

go. Jedni drugim „lampada tradunt", święte „lampada" wolności i niepokonanego ducha. Gdy potem w kraju powstawały „straże pożarne" od gaszenia „samobójczych" zapałów, emigracya polska we Francyi zapada w coraz większe odosobnienie. Nie mamy i może nigdy mieć nie będziemy historyi tragicznych mąk, cichych przygasań, powolnych usuwań się w mroki zapomnienia ostatnich Mohikanów walki polskiej.

Przed dwudziestu laty młodzież polska, która przybyła do stolicy Francyi na studya uniwersyteckie, utworzyła tam pełną szalonego entuzyazmu grupę polityczną. Pod wpływem wybitnie zdolnego a przedwcześnie zgasłego, pisarza i polityka, Stanisława Barańskiego, spędzano życie na nieustannem wiecowaniu. „Długie, nocne rodaków rozmowy" zaciągały się do rana. Budowano w duchu lepszą Ojczyznę. Heroizm patryotów, co przybyli do Paryża z pola bitwy, rozpłomieniał przedziwnie wyobraźnie młodzieńców, wyzwolonych ze szkoły apuchtinowskiej. Z drugiej strony nęciły hasła braterstwa ludów, nęciła wiara w siłę socyalizmu, od którego spodziewano się zbawienia Polski. Z tych dwóch prądów powstał miesięcznik „Pobudka", około którego zgrupo-

wała się pewna ilość młodzieży. Nędzę i niedostatek studencki zwalczano tak piękną poezyą, takiemi potęgami marzenia i taką gotowością służby publicznej, że stawała się raczej żywiołem malowniczym, niż przysłowiową zmorą istnienia...

...Gdy Antoni Lange przybył do Paryża, zanurzył się całkowicie w atmosferze wyzwolenia, która go otaczała. Stał się wkrótce ulubionym bardem młodej kolonii. Każdy numer „Pobudki" zawierał jego płomieniste, pełne uroczystego patosu poezye. Grupa paryska umiała na pamięć te zwrotki, streszczające w pięknej syntezie wszystkie jej gawędy, wszystkie dyskusye. W kraju młodzież uniwersytecka, do której dochodziły zeszyty „Pobudki", deklamowała z zapałem bluźnierczą, apoteozującą lud trawestacyę Langego „Z dymem pożarów"; jego brzmiący sonet „Cezarom oddaj", jego na wzniosłej antytezie oparte wezwanie „Ojczyźnie"; jego bolesne, w szale niemocy napisane „Przekleństwo", gdzie hasła dawnych bojów połączono z hasłami nowemi, gdzie łzy pomieszano z okrzykami tryumfu, gdzie pożar romantyczny zapalał wszystkie myśli, wszystkie czucia, gdzie tradycya Polski bohaterskiej pragnęła pobudzić wszystkich śpiących,

wstrząsnąć nerwami wszystkich gnuśnych, gdzie od początku do końca słyszymy jeden wielki jęk poezyi niewoli. Największą popularnością cieszyły się zwłaszcza dwa poematy: „Pogrobowcom" i „Kołysanka". W pierwszym autor, w rozmaitych miarach poetyckich, wyraził różne formy bólu i melancholii pokolenia, które otrzymało w spadku wielkie zadania, a pozbawione zostało środków. Rozpalony do białego śpiewak, staje się raz sędzią, to znów kornym wielbicielem Ojczyzny; raz upada i rozpacza, to znów zapatruje się somnambulicznie w wizyę zwycięstwa. Jest tu fragment, który stanowi przepyszną mieszaninę wszystkich pieśni narodowych, ułożonych w jedną, bojową pobudkę („Hej, czy śpisz, szara Wisło, mazowiecka rzeko"); jest dalej świetna trawestacya „Dies irae"; jest prześliczna spowiedź ojczyzny, zaczynająca się od słów:

„Wina moja! wina wszystkich win,
Wielka wina, wina moja wielka!
Jeden tylko drogi był mi syn
I jednemu byłam karmicielka.
Drugi syn mój, jak mizerny gad,
Odepchnięty od mej piersi mlecznej,
Miał otwarty tylko mroku świat,
A zamknięty cały świat słoneczny" – itd.

W całym tym cyklu poematów, które, bądź co bądź, pozostaną w literaturze jako piękny dokument epoki, najwięcej znamion prostoty, obok bardzo podniosłego liryzmu, posiada „Kołysanka", z której przytoczę pierwszą zwrotkę:

Śpij, moje dziecię! Sen daje ciszę,
Sen troski życia z duszy wypędza;
Lecz ja do innych snów cię kołyszę,
Ja twa piastunka, matka twa — Nędza!
Ja czuwam wiecznie nad twym snem.

Jam cię znalazła nad nędznym ściekiem.
Jam cię w łachmany swe ogarnęła —
Karmiła swojem zatrutem mlekiem,
Jad swojej piersi w pierś ci zionęła
Uścisków mych mogilnych tchem.

Więc ja ci niedam rojeń wiosennych,
Lecz dam ci hańby widziadła czarne,
Gdzie ujrzysz w grozie mroków bezdennych
Twego żywota wieszczby cmentarne —
Więc śpij, wybrańcze, synu mój!

Śpij, w mą zgrzytliwą wsłuchany pieśnię,
Bo pójdziesz wcześnie—może zawcześnie,
Na bój bez armat i bez kartaczy,
Bój bez doboszów i bez trębaczy —
Z głodem na bój!...

Ze wszystkiego, co Lange dotychczas napisał, ten paryski zbiór jego „pieśni spo-

łecznych" zawiera najwięcej bezpośredniości, najwięcej mocy, najwięcej uczucia. Szeroki, bujny frazes zakrywa tu niekiedy swymi rozłożystymi konarami ideały poety; ale daleko częściej pieśń poety zamienia się w odgłosy surm bojowych. Nigdy Lange nie był bardziej, niż tu, bohaterskim, nigdy nie zajrzał głębiej w rozbolałą duszę Narodu, nigdy nie miał prostszej, dźwięczniejszej formy.

Gdy poeta powrócił do kraju, otoczyło go znowu „mare tenebrarum". W niektórych „niecenzuralnych" poezyach, jakie od tej pory tworzy, brzmią jeszcze dawne dźwięki, ale już zarażone dyalektyką. Poeta, wrażliwy niezmiernie, przestaje wierzyć w płodny, twórczy czyn.

Zastanawia się nad ważniejszymi wypadkami kraju, ale nie ma wobec nich już tej zuchwałej siły, jaką posiadał w marzeniach paryskich, w poematach „Pobudki". Koniec 1905 roku i początek r. 1906, dni listopadowe po konstytucyi, średniowieczny nastrój ulicy warszawskiej—nie znalazły w nim już piewcy, zjednoczonego duszą z duszą tłumów. Lange - filozof, Lange - literat przeważa tu nad Langem - twórcą.

## V.

Pobyt w kraju, po powrocie z Paryża, fatalnie na twórczość Langego podziałał. Poeta rozpraszać się począł na drobiazgi dziennikarskie i przeskakiwać od przedmiotu do przedmiotu. Poezyj ogłaszał coraz mniej; na nowy tom p. t. *„Rozmyślania”* kazał czekać całe lat osiem. Różne milczenia tego były przyczyny. Najważniejsze kryją się w głębi ducha poety i nie otrzymają pono nigdy świadomego wyrazu. Bo czyż nam wystarczy jego własne zapewnienie, że „jeśli milczał niby głaz—i stał od świata walk zdaleka, to nie że ogień jego zgasł, lecz że zamyślił się i czeka, czyli nadchodzi nowy czas, co zbudzi nową treść człowieka?” W wyznaniu takiem spowiada się ułuda poetycka. Lange przecież nie należał nigdy do twórców, którzy rozglądają się tak tęsknie za odnowioną treścią serca ludzkiego, że aż poczynają wątpić o egzystencyi własnej. Wobec życia zachowywał zwykle całkowitą niezależność myśli, połączoną z przedziwną, dziecięcą niemal uległością.

„Poezya—mówił Mickiewicz w swej prelekcyi o „Nieboskiej” — znaczy po grecku działanie”. Podobne pojęcie twórczości

poetyckiej jest w istocie swej mało greckie, ale było przez cały nasz wiek porozbiorowy nawskroś i wybitnie polskie. Nigdzie na świecie poezya nie była związana tak potężnie z życiem, jak w Polsce ujarzmionej. Na gruzach Polski państwowej wytworzyła ona Polskę tak idealną, że aż brakło jej gruntu stałego, gdy „coraz podlej na tej ziemi było". Romantyzm nie łatwo się wyczerpywał, bo „działanie" jego, przesycone bohaterstwem narodowem, niosło w sobie moc zasycającą, dawało przeświadczenie stylowej walki, a niekiedy nawet rozgrzeszało z gnuśności.

Ostatnie pokolenia poetów naszych już nie mogły uwierzyć przestrodze Mickiewicza, że „kto się rzuca w rydwan wyobraźni i buja na tej tęczy po morzach, obłokach—rozprasza i marnuje potęgę ducha". Owszem, pokochały marzenia osobiste i w sile własnej poczęły szukać siły narodu.

Antoni Lange należał właśnie do tych niewielu, którzy do życia po treść zwracać się nie chcieli, dla których wszelkie objawy rzeczywistości zewnętrznej miały być jedynie środkami do wyrażenia własnej jaźni. Niestety, w tej jaźni brakło od samego początku jednoczącej mocy, która przetapia roz-

proszone atomy ducha, spaja wszystkie organicznie i nadaje myślom cechy wielce jednolite, pomimo ich nieskończonej różnorodności, wielce oryginalne—pomimo ich pozornej dawności. Lange był zawsze mistrzem w budowaniu wszelkich dowolnych nastrojów i tragedyj ducha, wszelkich szałów i radości, wszelkich form prozodycznych, wszelkich rymów i rytmów.

I oto po ośmiu latach milczenia poeta staje wobec swojej przeszłości, zatapia się w „Rozmyślaniach“, rzuca okiem wstecz i zapytuje, „czy sięgnął w rdzeń swoich miraży?“, chce wiedzieć „czy jeszcze ogień w nim się żarzy, czy nie pordzewiał jego miecz?“

W czemże znaleść może na pytanie takie odpowiedź? W *naszem* wzruszeniu? Nie, nie jest go ciekawy. Lange powziął zamiar szczególny: wzorem Deuteronomion biblijnego, które było powtórzeniem wszystkich praw mojżeszowych, pisze własne *Deuteronomion* czyli powtórzenie zasadniczych tematów swej poprzedniej twórczości poetyckiej.

Dawne poematy: pogrzeb Shelley'a, Spowiedź, Płanetnik, Latający holender, Palingeneza, Pieśń o słowie, Vox posthuma etc. transponuje obecnie na dwadzieścia kilka zwięz-

łych, suchych i zimnych sonetów. Jakże—na wskroś literacka robota! Nie usprawiedliwia jej nawet forma znacznie mniej kunsztowna, niż w poematach dawniejszych. Pytamy z żalem, po co poeta chce być Samsonem, co kruszy kolumny własnego domu, po co tak przedwcześnie posyła „posteritati salutem"?

A właśnie w pierwszej części „Rozmyślań" widzimy, że siła i żywotność Langego nie zmniejszyła się zgoła. W tej zadumie głębokiej, w tem dramatycznem wpatrywaniu się w ślepia Absolutu dostrzegamy coś, jakby zapowiedź przełomu i syntezy poety. Dawne sprzeczności uczuciowe nabrały majestatu; mózg, chciwy rymów, zagląda już smutnie do serca. Poeta nie wierzy w swój liryzm, a jednak jest tu lirykiem najczystszej wody. Nęci go swym urokiem śmierć, bo „ma szelest najcichszy w swoich skrzydeł piórze"; żali się, że „obozowiskiem koczuje po ziemi", „zapomniane, opłakane widzi bogi w śnie". To znów oznajmia, że „pod rozczarowań cmentarzyskiem smutnem", na dnie jego duszy „drga tajemna radość". Ale radość to krótka, znikoma. Poeta „wije się, opętany, żądny wiecznie swojej formy ostatecznej". Chciałby mieć „mniej niżeli

śmierć—a więcej niżeli życie". Potem znowu boi się śmierci, boi się nicości. Czuje, że jego samotność jest sztuczna, że dźwiga w swym mózgu całą przeszłość ludzkości, że w sercu jego „toczy się planeta umarła". I napróżno chciałby ją ożywić, by mogła zmartwychwstać... Czasem żałuje, że „duszę naszą uczucia i myśli przelatują w błyskawicznem drgnieniu"; sądzi, że... gdyby duch nasz nie był tak rozrzutny, gdyby każdą myśl wiecznie utrwalał, złotemi się mógłby stroić płótny, na niebiosachby tęcze zapalał". Zmęczony jest tem, że się „sto razy rodził, umarł sto razy", pragnie zwalczyć swój los proteuszowy. Szuka ukojenia w panteistycznych marzeniach, chce „rozlać i rozlotnić ducha w moc, co w nadosobistem gdzieś bytuje niebie". I oto powoli, „zdziera ze siebie wszystkie pozory, w które nas przypadkowość ziemska przystraja", do „czystego idzie człowieczeństwa", co było „u kołyski bytu pokrewne światu nadziemian", czuje się „obywatelem niebios bezgranicznych, mieszka w nieskończoności zapadłym powiecie". Z tego obywatelstwa nieskończoności wyniknie może jedność duchowa poety, wyniknie też nowa forma jego odnowionej treści. O gdybyż wysłucha-

ne zostały końcowe słowa jego modlitwy z „Epilogu“:

*Rozpierzchłe atomy*
*W jedną potęgę złącz, o Boże niewiadomy!...*

# JAN KASPROWICZ.

## I.

Kult formy i jego nadzwyczajne rezultaty u niektórych poetów, cokolwiek zozwiały mgły twórczego misteryum w nowej liryce polskiej.

Wyłożono nam na jaśnię całą robotę ducha. Ujrzeliśmy piękny poczet urworów świetnie wykonanych, pełnych stylowego wdzięku i spekulacyi filozoficznej. Wola pisarza udaje tam do najwyższego, przedziwnego złudzenia organiczną bezpośredniość rzutu a żywioł świadomości tak mocno podpiera talent, że umie zainsyunować moc i głębię, a niekiedy — wprost wzruszenie.

Niebrak przecież twórców zgoła bezpośrednich i szczerych a tęgich. Jan Kasprowicz jest śród nich najciekawszym pod jednym względem: Wszyscy inni wstępowali na widownię publiczną, zbrojni w zdecydo-

wane, już wykończone środki artystyczne. Różnica techniczna pomiędzy pierwszą a ostatnią poezyą Miriama, Langego, Staffa, Rydla, Micińskiego a nawet Tetmajera jest niewielka. Kasprowicz przechodził proces bardzo powolnego stawania się w formie pzez pogłębianie, oczyszczanie, krystalizowanie treści. Zaczął od folklorystycznego niemal kwilenia o biedach ludowych, od uczuciowej niewoli u szarej zewnętrzności codziennej, a, idąc wciążku wnętrzu ducha, śpiewa już dzisiaj organowe hymny, doprowadza swe wizye do szczytów nieprzewidzianych. Zrazu gubi się wśród świata, szuka wszędzie przytułku dla myśli i serca, pała żądzą czynu reformatorskiego a potem w duchu własnym budować zaczyna świątynię, która wieżycami gwiazd sięga. Zrazu trwa w cichej wierze, że praca ducha jest koniecznością istnienia; ze poezya jest prostym pracy tej wynikiem, że żywot poetycki jest obowiązkiem, który spełnić należy spokojnie, twardo, mężnie, a potem poezya staje się dla niego potężną namiętnoscrą, tragiczną mocą, Ezechielowem proroctwem.

Kasprowicz niósł w swej duszy świat odrębny, z którym przez długi czas nie umiano sobie poradzić. Świat ten nazywano

chłopskim, dla tego, że w pierwszych utworach posługiwał się poeta mową i tematami chłopskimi, że chatę wiejską otaczał szczerą troską. Wyjaśnienia zjawiska szukakano, według utartej metody, w szczegółach biograficznych. Wiadomo, iż Kasprowicza wydała nieszczęsna ziemia wielkopolska, która, walcząc rozpaczliwie o swe istnienie, oddawna już wyjałowiała pod względem twórczości literackiej. Poeta urodził się w chacie chłopskiej, a całą młodość spędził w ciężkich warunkach. Przez długie lata szkolne chodził codziennie pieszo do gimnazyum w Inowrocławiu, oddalonego od jego wsi rodzinnej o dziesięć wiorst.

Żywot taki podał odrazu komentatorom prosty klucz do psychologii poety. Oznajmiono, że Kasprowicz przejął się do głębi tradycyami i poezyą wiejskiego otoczenia, że pomimo niezwykle starannego wykształcenia w dwóch uniwersytetach, pomimo wytężonej kultury literackiej i filozoficznej, pozostał aż do tej pory, w najtajniejszej głębi swej duszy—chłopem, że stał się w literaturze polskiej najtęższym poetą duszy chłopskiej.

Jestże naprawdę ten wewnętrzny świat Kasprowicza jakimś typowym światem chłop-

skim? Czy nie należy raczej szukać u Kasprowicza od pierwszej jego chwili twórczej znamion indywidualnej odrębności, tej odrębności, którą właśnie pozorna chłopskość i wyrozumowany demokratyzm pokrywały mgłą?

Pojmowanie „chłopskości", jako jakiejś niezmiennej, zwartej kategoryi psychologicznej jest jednym ze starych już fałszów konwencyonalnych w naszych dyskusyach literackich. Nie chcemy wiedzieć, że indywidualizacya jednostek bywa śród chłopów równie głęboka i zasadnicza, jak w każdej innej warstwie społecznej, że każdy z chłopów ma swoją odrębną fizyonomję wewnętrzną, pomimo jednakowości kostyumów i jednakowości codziennego bytowania fizycznego. Zapominamy zresztą, że jeżeli sposób egzystencyi chłopskiej wytwarza i ustala pewną gromadną odrębność psychologiczną, to odrębność ta traci swe typowe znamiona, gdy chłop styka się z kulturą wyższego gatunku, kulturą systematyczną i stałą.

## II.

Kasprowicz dość wcześnie okazał główne zarysy swej duszy, główny jej plan, podług

którego odbywała że później powolna, ale wytrwała budowa. W dwudziestym dziewiątym roku życia ogłosił pierwszy swój tomik poezyj we Lwowie, dokąd przybył w roku 1889 i gdzie na stałe zamieszkał. Brzmią tam akcenty głębokiego porozumienia z naturą, porozumienia, które później wzrosło do olbrzymiego, panteistycznego z nią związku; jest powaga jakaś trwożna i cicha, z której później wyrośnie głębia metafizycznej, przepastnej tęsknoty; jest smętek i melancholia, które później zamienią się w bezdenną rozterkę, w tragiczne poczucie rozdarcia wewnętrznego, w nieskończony rozdźwięk pomiędzy kruchą skończonością fizyczną człowieka a prężeniem się w nieskończoność jego ducha.

Pozatem wszystkiem mają te poważne zadumy twardą, chropawą formę. Kasprowicz, jakby zapomniał, że tworzono cudne kształty poetyckie przed nim, że je tworzono obok niego, że niektórzy w te jedynie kształty włożyli cały swój talent. Mowa polska ma w ustach jego nawet dla Jeża, (który pisał przedmowę do zbiorów) „coś surowego, twardego, szarpiącego, targającego i dzikiego". Kasprowicz nad swą formą nie zastanawiał się zgoła; poezya nie była dla niego s z t u-

ką, ale językiem duszy. Ciosał rymy i rytmy w twardej bryle, a jedne i drugie znaczył nie kunsztem wytwornym, nie wirtuozostwem, ale wzruszeniem. Robota społeczna, walka polityczna, swoboda dziennikarska podsuwała poecie niekiedy wyrazy nie tyle „dzikie", ile szare i niewykształcone dostatecznie.

Na chwilę, na drobną chwilę Kasprowicz jest prostym czcicielem życia, które z frenecyą opiewa we wszystkich objawach:

„Uczucia—mówi—płyną mi z łona
Jak ros kaskada,
Co z tych wierzchołków opada
Srebrzona;
Myśli me błyszczą w miesięcznej
Pogodzie.
Nie byłem nigdy tak może
Cichy a wielki
Jak dziś, gdy z uczuć kropelki
Tu tworzę
Ołtarz wspaniały i wdzięczny
Przyrodzie."

Potem poeta patrzy na świat szeroko rozwartemi oczyma i szuka piękna, które się złączy w nierozerwalną harmonię z życiem. Tkliwa, fujarkowa piosenka przycicha i nie odezwie się już może nigdy. Poeta odsłania coraz większe pokłady duszy na wraże-

nia zewnętrzne, odsłania już w niej te ognie metafizycznego marzenia, które ją później trawić będą całem piekłem bólu a które wszelkie wrażenia zmysłowe przetapiają na wzruszenia intelektualne. W ten sposób każde wrażenie z przyrody zamienia się u Kasprowicza na symbol uczuciowo-moralny.

W drgnieniach przyrody poeta odczuwa wciąż własne człowieczeństwo, łączy się z wszechświatem w jedność, dostrzega w nim znaki naszych walk i naszych nadziei. „Przyjście wiosny" takiemi wita słowami, retoryką jeszcze podszytemi:

„Czuję cię w sobie jak kwiat kroplę rosy
W swoich komórkach odczuwa, i jestem
Jako ta pszczoła, co spieszy na wrzosy,
Zanim okwitną, miód zebrać. Twym chrzestem

Uświęcon, zmieniam się cały; za giestem
Twej miękkiej ręki idę, gdzie mnie wzywa
Prawda i piękno dźwięcznych słów szelestem,
A na ich imię krew mi się rozgrywa:
Jej każdy atom dźwięczy i pieśń twoją śpiewa.

Ach! ja cię czuję, choć cię dziś zakrywa
Fałsz i nędzota, choć dziś hasła twoje
W parodyę gawiedź zmieniła krzykliwa—
Czuję cię w głębiach ludzkości i stoję
Wierny tej myśli, że jutro na boje

Przeciwko zimie z jej wnętrza wyrosną
Wielcy duchowie, przyodziani w zbroję
Czystych poświęceń, że zwycięstw radosną
Zadzwoni ludzkość pieśnią: wiosno! wiosno!
[wiosno!"

Taki stosunek do życia i do natury zdecydował o treści i o gatunku pierwszej seryi natchnień i nieporozumień twórczych Kasprowicza.

Poezya jego staje się echem cierpienia ludu, pożądaniem światła, chleba i swobody. Brzmią w niej tony wiary, że lepiej chwycić do rąk topór, niż zginąć pod toporem. Zwolna, po przez marzenia o ideale społecznym, Kasprowicz wzbija się w przestworza nieskończoności, nabiera w pierś powietrza, powietrza, posyła swą duszę ku duszy wszechświata.

Już w tworzeniu pierwszej książeczki staje drzed oczyma poety straszliwe widmo wieczystej walki złego z dobrem, walki Arymana z Ormuzdem. Rozedrze mu ona później duszę na dwie sprzeczności, złamie ją i zamąci. Zrazu ta dusza szuka ostoi u żywotów prostych, zrazu wyjawia się z szeregu sonetów, gdzie Kasprowicz, w stylu bliskim gwary ludowej, opowiada całe życie chłopa

polskiego. Tu poraz pierwszy tłomaczy się przeznaczenie poety, tu staje się ono świadomem samego siebie: przez chłopa polskiego pójdzie Kasprowicz do źródeł rasy, te źródła zaprowadzą go do ludzkości, a w ludzkości szukać pocznie wieczystych znaków naszego istnienia. Jest w tym pierwszym zbiorku jeszcze siedem poematów biblijnych (Ziemia i niebo, Agar, Rebeka, Mojżesz, Samson, Judyta, Baltazar). I one także stanowią jakby zapowiedź późniejszych, wielkich natchnień Kasprowicza. Dyktował je duch prostoty religijnej, dyktowała je skupiona troska o człowieka.

Natura, życie chłopa polskiego, Biblia, wreszcie ból i tęsknota, płynące z tragicznej zadumy nad przeznaczeniami człowieka — oto główne sfery całej twórczości poetyckiej Kasprowicza. Talent jego streszcza olbrzymia potęga miłowania, rozszerzająca coraz większe, większe kręgi, aż rozpłynie się w obszarach wszechświata.

Pierwsze chronologicznie miejsce w tem umiłowaniu zajmował chłop polski. Wynikło to z warunków życia poety. Nasi piewcy romantyczni, którzy zwracali się do bytu chłopskiego (Goszczyński, Zaleski, Berwiński, Lenartowicz) idealizowali chłopa, przed-

stawiali go z takim samym szlacheckim konwencyonalizmem, jak nasi powieściopisarze i twórcy dramatyczni. Ideały demokratyczne Konopnickiej spowija forma romantyczna. Kasprowicz jest u nas pierwszym poetą, który maluje naturę i duszę chłopa bez sentymentalnej przesady. Inni traktowali „lud“ jak nieuchwytną, niedostępną, anonimową zbiorowość; Kasprowicz jest pierwszym, który wie, o kim mówi i dla czego zajmuje się jego losem.

Cztery poematy, które się złożyły na bardzo niekunsztowny tom p. t. „Z chłopskiego zagonu“ są po prostu wierszowanemi nowelami. Wypadki opowiedziane zostały z wiejską prostotą, dramat nie ma na celu fałszywej moralności. Po raz pierwszy w literaturze słyszymy prawdziwe jęki cierpienia chłopskiego, jęki wydobyte w mowie ludu, zlekka stylizowanej. Nie szukajmy tu głębszych tonów poetyckich: Kasprowicz małą jeszcze posiada świadomość swej duszy. Opisuje dramaty i melodramaty, krwawe zatargi w chacie, tyrańskwo ojców, niewdzięczność córek, pijaków, nędzarzy, dotkniętych przez los. Chce być „objektywnym spisywaczem chłopskich wrażeń i pojęć“, przeprasza więc czytelnika we wstępie za „roz-

zwlekłą kompozycyę"; winno jej „serce i otwarta, szczera natura kujawskiego chłopa, który zagadawszy się raz, potrzebuje wygadać się do syta". To znów, przy innej powiastce, poeta z przedziwną naiwnością tłomaczy czytelnikowi, iż chciał w pieśni wykazać, do jakiego stopnia „popędy zmysłowe silniejsze są od nabytych zasad moralnych". Bohaterowie opowieści są mu znani osobiście. Nazwiska ich służą za tytuły do poematów: *Maciej Kosarczyk, Hanka Olpińska, Marcin Szafran, Maryan Olchowicz, Jewka Orliczka, Salusia Orczykówna.* Opowiadając nędzę ich bytu, Kasprowicz nie stara się upiększyć ich cierpienia. Nie tworzy chłopów, lecz ludzi i mało się troszczy o to, czy się podobają, czy są sympatyczni dla demokraty.

Każdy bolesny objaw życia chłopskiego wywołuje w jego duszy ten „szmer tęsknoty", o którym mówił Słowacki. Wtedy chciałby czytelnika nietylko wzruszyć, ale i przekonać. „Chcesz—mówi we wstępie do Hanki Olpińskiej — na własne oczy ujrzeć, gdzie swój uczynił przystanek duch, co swe koła słoneczne wciąż toczy,—idź i do chłopskich zaglądnij lepianek lub nor fabrycznych... Tam, dla tej gwiazdki, co świeci na niebie, dla

tej jutrzenki, co się z mgieł wychyla... niejeden nędzarz swą duszę przesila i swoje ciało. O wodzie i chlebie żyje, a marzy o skrzydłach motyla".

Tej głębokiej wierze w ducha ludu daje Kasprowicz wielokrotnie wyraz płomienny:

Jest w ludzie — mówi — siła niepożyta,
Zbawienie leży pod siermięgą
Jak ta w popiele skra ukryta;
Choćby ostatnią płuc potęgą
Dmuchajmy w tę skrę bożą, aż łun spłonie wstęgą!
Witajże siło! Ucieleśnij co rychlej w kształty się
prześwieże!

Płynęła ta wiara z wrodzonej siły wewnętrznej, która pubudzała poetę do rytmicznego śpiewu, jak pobudzała niegdyś proroków. To też Kasprowicz, który „gadał wierszami" całkiem samorodnie, nie pojmował w owym czasie zarzutów chropowatości formy, które mu stawiała krytyka.

Wszystko jest samorzutne, surowe, wszystko ma w Kasprowiczu znamię prostoty natchnionego barda. To też ile razy próbował naginać swą indywidualność do pewnych idei i haseł cudzych, do pewnych kształtów, które nie złączyły się organicznie z jego istotą, tworzył rzeczy średniej miary.

Takim był przedewszystkiem jego głośny,

„zabroniony w Austryi“ poemat społeczny „Chrystus“. Poeta - publicysta streszcza tu, w symbolach niewyszukanych, w parabolach „dostępnych dla każdego umysłu“ wszystkie dyskusye, które toczył w owym czasie na trybunie politycznej i społecznej. Żywot Chrystusa rozczłonkował na czternaście poematów (Narodzenie, Chrystus w Nazarecie, Kuszenie na puszczy, Kazanie na górze, Burza morska, W domu faryzeuszowym, U stóp Cysterny w Sychar, Chrystus pośród swoich, Ścięcie Jana Chrzciciela, Wjazd do Jeruzalem, Chrystus w świątyni Salomonowej, W ogrodzie oliwnym, Chrystus przed Piłatem, Golgota). Technika w całości jest bardzo prosta: po słowach Chrystusa odzywa się w każdym poemacie Lucyfer i szyderczo rozważa istotę i następstwa jego nauki na ziemi. Staje się rzecznikiem uciśnionych, zapomnianych i znękanych, którzy wierzyli napróżno słowom Chrystusowym. Podłoże metafizyczne tych inwokacyi Lucyfera stanowi protest bólu ludzkiego, ale poeta nie schodzi nigdy do głębin; przeciwnie, powtarza jakby rozmyślnie szablonowe narzekania i pospolite symbole.

Nie stanął również Kasprowicz na wysokości zadania w pięcioaktowym dramacie

prozą p. t. „Świat się kończy“, gdzie surowy, nieociosany materyał zbrodni chłopskiej pragnął rozwinąć w akcyi. Utwór ma twarde, przykre zgrzyty ponurego melodramatu; na sile wewnętrznej zbywa mu całkowicie.

Marzenie o wielkiem dziele poetyckiem, osnutem na tle życia ludu, nie opuszcza poety. Domaga się tego jego uczuciowość, domaga się również jego demokratyzm. Próbą takiego dzieła miał być „Bunt Napierskiego“, poemat dramatyczny, utwór na pozór stanowiący niejako dalszy ciąg, syntezę poematów napisanch przez poetę poprzednio. Legenda historyczna i oparty na niej bieg wypadków w dramacie nie stanowią głównej osi dzieła. Kasprowicz czuł doskonale, ile malowniczych żywiołów zawiera w sobie krótki, ale bujny żywot Napierskiego, tego podobno naturalnego syna Władysława IV. W połowie siedemnastego wieku wywołał on na Podhalu tarzańskiem niespodziany bunt górali i miał nawet chwile powodzenia, bo rozbijał wojska starosty i biskupa. Powodzenie krótkie: bronił się zajadle z garścią górali na zamku Czorsztyńskim a potem pojmany przez zdradę, wbity został w Krakowie na pal, jako zdrajca i buntownik.

Ale wielka malowniczość legend o Napierskim nie stanowi jeszcze sama przez się dramatu. Trzeba było stworzyć wewnętrzną kolizyę dramatyczną. Właśnie pod tym względem Kasprowicz nie miał dość tęgiego planu: przeniósł do wieku siedemnastego dzisiejsze ideały społeczne, echa dzisiejszych walk i dyskusyj. Napierski jest w dramacie obrońcą uciśnionych, jest synem ludu, który mści swe odwieczne krzywdy, jest marzycielem i apostołem nowego porządku społecznego. Dzieciństwo swe spędza wśród górali, a potem staje się następcą legendowego junaka i „zbójnika“ Janosika. Bohaterski jego żywot łamie miłość do Hanki, góralki, która oplątała Napierskiego tak silnie, że przyspiesza zgon buntownika.

Anachronizm tezy społecznej porozbijał plany dramatu, pozrywał węzły akcyi. Poezya ludowa tłoczy się do każdej niemal sceny ale autor nie chce jej kształtów ujmować w dobrze zbudowane obrazy. Myśl jego błądzi za Napierskim-rewolucyonistą, za rektorem Radockim, socyalistą katolickim, który zagrzewając górali do walki, obiecuje wspólność wszelakiego na ziemi dobra.

I jeszcze raz otaczający świat zewnętrzny zepsuł Kasprowiczowi wewnętrzną jedność dzieła.

## III.

Skończyła się pierwsza faza twórczości poety. W r. 1892 przyjechał do Lwowa z zagranicy Miriam i wypowiedział tam szereg odczytów o nowej poezyi francuskiej i belgijskiej a wreszcie dwa odczyty o Kasprowiczu. Odczyty ustalały zasadę, że prawdziwym poetą jest ten, czyja „wyobraźnia w każdym objawie świata zewnętrznego, w każdem drgnieniu myśli czy uczuciu uwydatnić potrafi symbolicznie pierwiastek nieskończoności obok pierwiastku zmysłowego, kto powiązać zdoła przejściowe i efemeryczne z wiekuistem w wizyę takiej jedni, jaką w rzeczywistości one przedstawiają".

Trudno wiedzieć, jakie odczyty owe wywarły wrażenie na Kasprowiczu, poecie na wskroś samorzutnym, nie zbyt skłonnym do przyjmowania cudzych formuł twórczych. To pewna, że nie przeszły bez śladu w rozwoju jego indywidualności. Otworzyły na oścież bramy duszy, którą poeta zamykał, nie mając dostatecznej wiary we własne przeznaczenie.

Wdwa lata potem Kasprowicz ogłasza nowy zbiór poezyi. Mirjam swym wyznaniom poetyckim „Z czary młodości" nadał podty-

tuł: „liryczny pamiętnik duszy"; Kasprowicz ochrzcił swe poezye nazwą „Anima lachrymans", zaznaczając w ten sposób odrazu, jaki liryzm ofiarować nam pragnie. Zajrzawszy, po długich wędrówkach śród wszelakiej zewnętrzności, na dno własnej istototy, zobaczył tam poeta pierwiastek niezmienny i przepaściśty. Na imię mu: b ó l.

Wita go uroczyście na progu nowego życia twórczego:

„Choć ty mną miotasz po spienionej fali
Jak burza morska resztkami okrętu,
Tutaj, gdzie chmur mi słońce nie przepali,
Gdzie każdy jęk mój ginie w głuchej dali
Zamętu;

. . . . . .

Bądź pozdrowiona, o ty bez promienia,
Który nadzieją martwe serca pieści,
Spowita płaszczem bezdennego cienia,
Źródło mej pieśni, macierzy natchnienia,
Boleści!..

Więc dusza poety płacze i łka. Uczuwa w sobie wciąż rozdarcie: lęk i pożądanie śmierci obok lęku i pożądania życia; rozpacz a zaraz potem pytanie: „cóż jest warte życie bez uniesień?". Raz woła do duszy:

„Stań się, jak zdrowe te byty, co wierzą
W radość wiosenną, w ciepłych blasków przyjście!"

— to znów skarży się beznadziejnie:

„Nie dla mnie ulga! W sercu i rozumie
Wyrylem sobie prawo ręką kata:
Pokutuj, milcząc! Ulgę znajdziesz w grobie.“

Gnębi go sprzeczność pomiędzy głosem nieśmiertelności a świadomością końca. Sprzeczności te ścierają się w duszy, aż wyhodują iskrę, która pomału urośnie w trawiący ogień, w straszliwy pożar „bolesnej rozkoszy, rozkosznej boleści.“

Chwilami poeta zastanawia się sam nad swym zmienionym stosunkiem do ludzi, waży ogromy miłości, które napłynęły do serca. Słyszy naokół siebie pytania, czy jest z tych karłów, co w dumie niezdrowej—

„Wzniósłszy nad miarę serca i rozumu
Kościół dla siebie, drżą by dotyk tłumu
Tej ich karcianej nie zniszczył budowy?

I taką korną daje odpowiedź:

„Nie! nie! ja w ciemnej swego wnętrza kaźni,
Jak ów pustelnik, wyklęty ze świata,
Z tej się zamykam bolesnej przyczyny —
Aby nie czytać w oczach człeka — brata,
W których swój obraz widzę najwyraźniej,
Własnej słabości, ach! i własnej winy!..

Ból i odsunięcie się od codziennej doczesności nie zabiły w Kasprowiczu woli wy-

tężonego życia, ale pomnożyły jego tęsknoty, zbogaciły i pogłębiły metafizyczne żywioły jego istoty.

W twórczości Kasprowicza nie było nigdy szczerego wesela. Możnaby o nim powiedzieć słowami Wallenroda: „lica jego niewinnych uśmiechów zdają się lękać, jak śmiertelnych grzechów". Dusza stanęła w tragicznej zadumie wobec misteryum życia i — nie poznała śmiechu.

Nie znał też poeta miłości, nie widział w niej źródła liryzmu. Zjawisko — wprost fenomenalne u poetów tego, co Kasprowicz diapazonu. Jeżeli w „Anima Lachrymans" zadrga niekiedy uczucie miłosne, to otrzyma rozkaz, aby spełniało jedynie „zbawczą pieczę" przeciw złu.

Z niemałą przeto ciekawością i radością powitano w r. 1895 cykl poematów Kasprowicza pod tytułem „Miłość". Książka ma podziały, które obiecują blade, słodkie, zmysłowe lub wyrafinowane wrażenia: „Amore desperato", „Miłość — grzech", „Amor vincens", „Przy szumie drzew", „O poranku".

Jakiż zawód dla tych, co przywykli do łatwych wzruszeń erotycznych! Zamiast wspomnień zmysłów i żądzy, mamy tu symboliczne obrazy walki ducha. Przez cały ciąg

poematów słyszymy głosy proroka biblijnego, który chce opanować ból nikczemny, który się spowiada z etapów pielgrzymki do własnej duszy.

W poemacie „Miłość—grzech“ poeta mówi: „Próżne żale! Kochałem i niema zapewne żyjącej istoty, by w sobie nie miała miłosnej tęsknoty. Może to wam dziwnem być zaczyna, że ja kochałem nadaremnie. Źlem się wyraził: że przez moją miłość dusza się w straszną pogrążyła c i e m n i ę, żem z wielką myślą utracił zażyłość, żem padł jak jabłko, pożarte przez zgniłość. Pragnąłem podnieść pierwiastek miłości, który wytwarza jestestw miriady, do zasady czystej, jak przedmiot godny w niebowzięcia... A co mnie w zdradne uwikłało sidła, żem dziś stracony? Miłość“!

I następuje dramatyczna historya tej miłości, historya tak przesycona symbolami, że po przez fakty realne opowiadają bolesną legendę o waleniu się w gruzy ideałów, a może nawet o zbyt długiej służbie tej zewnętrzności, która wypełniła tyle lat istnienia poetyckiego.

W „l'Amore desperato“ mamy tę samą transpozycyę tonów. Wyzwolony duch poety

walczy ze zmysłami, śpiewa bolesną pieśń udręczenia i tęsknoty za ułudą szczęścia, wzywa wreszcie śmierć, jako „złamanych jestestw zbawicielkę".

W „Amor vincens" zjawia się chwila zbawienia człowieka przez miłość, za sprawą symbolicznej Ellenai. Człowiek był w odrętwieniu, ma przeczucie nowych dróg, ale ich jeszcze nie widzi. Ocaliło go zbawcze uczucie Ellenai. Kto jest Ellenai? Była ona „żywą inkarnacyą C i s z y, co w jeden środek skupia władze ducha, uosobieniem Miłości, co słyszy jęk najtajniejszy w wnętrzach ludzi; głucha na rozszalały prąd świata, haszyszy jego nie żądna; cnej Pokory druha, wylaniem serca była, P o ś w i ę c e n i e m i dni, co idą, jasnem zrozumieniem. Biegła nie z piosenką k'niemu, lecz z smutkiem, nie po ziół kobiercu, lecz po krzemieniach, z tragedyą w sercu".

Ellenai więc, skupienie, wejście w siebie prowadzi do jedni wewnętrznej.

Wreszcie w poemacie „Przy szumie drzew", idzie poeta do pierwszego pocałunku po przez olbrzymie, panteistyczne połączenie się z przyrodą, ogarnia bezmiary wieczności, odnajduje swoją jedność w jedności wszechświata.

„Z tej falującej otchłani,
Co się w tysiączne barwy rozpieniła
Jakaś tajemna przyzywa nas siła:
W jednego ducha zlani,
Płyńmy już, płyńmy falami!
Ale nie sami, nie sami!
Niech świat popłynie z nami
Z wszystkiem, co żyje, związani,
Zbratani,
Popłyńmy, popłyńmy ninie
Po tej rozkoszy głębinie,
Po fioletów przestrzeni,
Co skrami złota się mieni.
Potem, raz jeszcze wpatrzeni
W ten żywy szmaragd na fali,
Który tam w słońcu się pali,
W kryształ podziwu skropleni,
Rozpłyńmy się, jak krople, w tej płynącej dali!"

Gdy Kasprowicz tworzy — porusza się w nim całe jestestwo. To też liryzm jego, coraz mniej osobisty, płynie z przepaści rozbolałej duszy ludzkiej. W „Krzaku dzikiej róży" już tylko takie słyszymy głosy. Poeta stoi zadumany nad oceanem życia i zrywa się wciąż na skrzydłach tęsknoty w wieczność. Gdy cofa się myślą w przeszłe lata, widzi z żalem, jak bardzo sprzeniewierzał się swemu przeznaczeniu: oto dla ludzi ponosił ofiarę ze swego ducha, ducha tego naginał do potrzeb chwili. Teraz błąd ten

spostrzega i z furyą, w boleści zrodzoną, pisze głośny swój wiersz: „Byłeś mi dawniej bożyszczem, o tłumie!“ — zakończony wyrazami: „Zdrajco, coś ze mnie zdarł zbroję szermierzy, więżąc mnie w swojej dławiącej obroży!“

Zbyt silnie brzmią rozszalałe słowa tego poematu, aby mogły wytłomaczyć dokładnie krzywdę, jaką „tłum“ wyrządził Kasprowiczowi. Że z dawnego demokratyzmu swego nie mógł poeta wydobyć wielkiej liryki — rzecz to zrozumiała: miał z tym demokratyzmem związki zewnętrzne raczej. Nie zawody więc i rozczarowania wyrzuca Kasprowicz tłumowi, ale wielki ból swej rozterki i żalu. Dojrzał w przeszłości swej wysługiwanie się sprawom codziennym, doczesnym i—chce przekląć tę niewolę.

Duch poety zawisa „Nad przepaściami“ przeznaczeń ludzkich w całym cyklu poezyj, objętych tym tytułem. Tajemnicze misteryum przeistoczenia się poety, jego zaślubin z duszą wszechświata dokonywa się ostatecznie. W ekstazie wniebowzięcia staje poeta oko w oko ze słońcem—

I niby świetlny, wiewny puch
Wzniósłszy się do tych szczytów
We śnie ekstazy, ludzi duch
Stapia się z bytem bytów...

## IV.

Stoimy u szczytu natchnień Kasprowicza: w przeciągu kilku lat rozmodlony duch jego wydaje szereg hymnów o charakterze religijnym „Na wzgórzu śmierci“, „Dies irae“, „Salome“, „Święty Boże“, „Moja pieśń wieczorna“, „Salve Regina“, „Judasz“, „Hymn św. Franciszka z Assyżu“, „Marya Egipcyanka“.

Chcąc te utwory rozumieć właściwie, należy zastanowić się nad gatunkiem religijności Kasprowicza. Religia ta nie jest żadną określoną wiarą; jest to metafizyczna rozmowa z duszą świata za pomocą najpiękniejszych, najwznioślejszych symbolów, które barwę swą i ton kształciły w sercach ludzkich po przez wieki. Poeta zwraca się najchętniej do tych właśnie symbolów, albowiem ciąży ku nim wielka prostota jego duszy. Wkłada w nie nową treść, a treść ta wymaga głębi, budowanej przez stulecia bólu ludzkiego. Pomyli się więc, kto z zewnętrznych kształtów poematów Kasprowicza wnioskować będzie o ich gatunku rodzajowym. Gdy poeta raz stanął na szczytach myśli, gdy ogarniać zaczął życie „z tamtego brzegu“—nieskończoności, stare

symbole etapów cierpienia ludzkiego wydały mu się najdogodniejszą ucieczką jego tęsknoty.

Ogólnym punktem wyjścia tej symboliki religijno-metafizycznej jest poemat „Na wzgórzu śmierci“, który kończy zbiór „Krzak dzikiej róży“. Ze wszystkich utworów Kasprowicza wywołał on najobfitsze komentarze. Poczytują go słusznie za wyraźny początek nowej drogi rozwojowej, po której szybko zdąża talent poety. Entuzyazm niektórych krytyków stawia „Na wzgórzu śmierci“ bardzo wysoko. Przybyszewski nazwał go wręcz „najpotężniejszym poematem, jaki współczesna poezya słowiańska wydała“. Sądzę, że olśniła go nie tyle siła ekspresyi dramatycznej, tu i owdzie bardzo wielka, ani nawet budowa poematu ogromnie mocna, ile symbol „duszy wygnanej z raju“, symbol, który poeta przesunął śród akcyi z niemierną dyskrecyą środków a przecież z zadziwiającą suggestywnością. Toczą się w tej tragedyi, zaniesionej gdzieś w zaświaty ducha, dwie współrzędne akcye: Ofiara golgocka, wyłożona w swem misteryum ze spokojem i prostotą niektórych prymitystów, a jednocześnie transponowana magicznie na wszechświatową katastrofę; obok niej zaś tragedya

„duszy wygnanej z raju“, tonącej w objęciach Lucyfera to jest tragedya ducha zamkniętego w ciele, tragedya nieskończoności zamkniętej w skończonem.

Dyalog „Duszy wygnanej z raju“ z Lucyferem zajmuje drobną część poematu; w nim jednak mieści się właściwy rdzeń symbolów poety, w nim są główne znaki Kalwaryjskiej męki. Lucyfer rozmawia z Duszą pośród różnorodnego zgiełku tłuszczy, prowadzącej Chrystusa na „wzgórze śmierci“ krzyżowej. Są w tej tłuszczy obrazy całego świata zmysłów i żądz, są też syntetyczne kształty różnych cnót fałszywych. Dwaj mędrcy szukają filozofii tego, co się tam dzieje: Alethej, sceptyk, który zwątpił o świecie dusz i—Szymon z Cyreny, który w ofierze Chrystusowej widzi błyski nowego świata ludzkości. „Dusza wygnana z raju“, ta dusza, co przez wieki w mocy była Lucyfera, co bez światła jego oczu, „bez dźwięku jego szeptów staje się niemą, ślepą, nieruchomą“ — znalazła się tu, obok krzyża Golgoty i garnie się do Lucyfera i żąda wciąż jego pieszczoty, jego rozkoszy. Lucyfer więzi ją przy sobie lękiem, w rozkoszy z nim „lęk tylko przycicha, nie ginie“. Ten władca Duszy nie ma u Kasprowicza potęgi w kal-

waryjskiej godzinie. Trzyma raczej Duszę rozkoszą zmysłów, niż panuje nad nią. Na chwilę cud misteryum golgockiego przekształca Duszę; woła ona do Lucyfera: „On tylko prawdą! On tylko miłością—czystą i świętą!... O Lucyferze zdradziecki! O kłamco, któryś przez wieki kłamał!“ Ale, gdy Chrystus skonał, Dusza znowu zwraca się do Lucyfera. Na zawsze dla niej „zamknięte już wrota rozkwieconego Ogrodu: śmierć synów bożych bram tych nie rozwarła“, więc „w oszołomieniu miłości zniknie krzyżami wieńczona Golgota“. Dusza, co przez chwilę wierzyła w płodność bolu Chrystusowego łączy się ponownie z Lucyferem, na nowe upadki i nowe Golgoty. W końcowym okrzyku poematu, owem: „duszo! duszo! duszo!“ Lucyfera brzmi jakby zapowiedź nowych walk Duszy, nowych jej odrodzeń.

Nie znajdziemy może w poemacie „Na wzgórzu śmierci“ owej bezdennej głębi filozoficznej, której dopatrywali się niektórzy wielbiciele poety. Nie mniej przeto siłą wyrazu uczuciowego, harmonią barw i tonów, rozkładem planów i linii cały poemat wysuwa się na czoło utworów Kasprowicza.

Posługiwanie się konturami cudzych kształtów dla obejmowania nimi własnej treści nie zawsze wydawać mogło u poety dość wielkie rezultaty. Skrępowana wyobraźnia, pragnąc rozsadzić narzucone jej formy, wpadała nieraz w retorykę. Tak się stało w parafrazie „Dies irae“ i w hymnie „Święty Boże“, bardzo chwalonym i najpopularniejszym śród religijnych poematów Kasprowicza. Wizyę sądu ostatecznego wydał w „Dies irae“ historyczny lęk przed końcem świata; w „Dies irae“ Kasprowicza transpozycya tych uczuć zmąciła się zgoła, nie ukazała tych głębin duszy, które poeta wydobyć pragnął. To samo stało się do pewnego stopnia i w hymnie „Święty Boże“, chociaż tu głos poety rozbrzmiewa często jak wielki dzwon. Pieśniarz wyczerpuje całą skalę uczuć: najpierw cicha, korna modlitwa, potem rozpacz szalona, potem jęki bluźniercze, potem łkania beznadziejne, potem głuche wicie się w duszy w pętach, a wreszcie „nieokiełzana tęsknota za widmem bólu, który sam jeden wszechmocny posiada głos, który sam jeden rozpieśnia duszę słabego człowieka w natchnioną pieśń zapładniającą światy“. Ale mocy uczuciowej, która skupia po-

szczególne żywioły tej męki brak w poemacie.

W podniosłą symfonię ułożyły się tony rozbolałej duszy poety w „Mojej pieśni wieczornej": wspomnienia młodzieńcze, spowiedź, rezygnacya i zgoda ze śmiercią,— wielki pokorny psalm i świadomość ciszy wnętrznej, wyrażonej słowami: „Błogosławioną niech będzie ta chwila, kiedy się rodzi wieczorny hymn duszy, tej nieskalanej, pokornej i cichej".

I znowu Kasprowicz wraca do swej tęsknoty, „poklękującej na krzemiennej drodze, z kielichem goryczy w dłoni i z czarnym krzyżem na wątłem ramieniu". Tworzy cudny poemat „Salve Regina", tworzy pieśń „pełną słodkiego napoju wieczności". Znowu transponuje stary hymn na olbrzymią melodyę, która „przez pola idzie, wielkie pola, i zmartwychwstanie zmarłym daje kościom". Nie smuci już poetę skon tylu światów, które stracił. „Dla czego płaczesz? Nędza jest wszędzie! Nędza w miłości i nędza w cierpieniu! Łam się! Nie masz spokoju? Rozpękające drzewa twojej ziemi nie przywabiają się woniami swemi? Uciekasz przed się, aby szukać ciszy, która twe serce usłyszy? Nędza jest wszędzie!" Więc też tę-

sknota poety, „na barkach ciężki dźwigająca krzyż, otwiera usta, by wraz z Tęsknotą świata zaśpiewać hymn przenajświętszy: Salve Regina!“ Każdy już wyraz Kasprowicza otrzymał własne, wewnętrzne znaczenie, do którego klucz znajdzie jedynie powolna za poetą pielgrzymka od pierwszych jego, czysto zewnętrznych, materyalnych wrażeń do przemiany wszystkich uczuć i myśli na najlotniejsze pojęcia metafizyczne, na najdelikatniejsze, pozaświatowe wizye.

„Wzgórze śmierci“ oświetliło poecie całą przebytą drogę ducha własnego i wskazało szlaki właściwych przeznaczeń. Wraca też tęsknie do tego motywu, wiąże go z nową akcyą poetycką. Po płomiennym poemacie „Salome“, w którym cielesną żądzę w demonicznym wyraził wybuchu, tworzy Kasprowicz poemat dramatyczny w trzech aktach p. t. „Uczta Herodyady“, nowy dramat „miłości—grzechu“, związany ideą wewnętrzną z cyklem „Na wzgórzu śmierci“. Dusza wygnana z raju, nie mająca siły rzucić Lucyfera, jest tu znowu transcedentalnym motywem najważniejszych dyalogów. Akcya zasadnicza jest monologowem rozszerzeniem akcyi „Salome“ Oskara Wild'a, ale związków wewnętrznych poematy te mają

niewiele. U Wilde'a mamy straszliwe rozpasanie chuci, owiane cudną poezyą barw i dźwięków; u Kasprowicza historya Salome przewija się jedynie jako łącznik obrazów narodzin nowego ducha świata. Sceniczna i piękna „Uczta Herodyady" jeszcze raz oświetla przebyte otchłanie życia poety, zbiera systematycznie jego środki techniczne, pokazuje rozległość jego natchnień i swobodny rzut jego pędzla malarskiego.

Posłuszny wewnętrznym jedynie głosom, stale i wytrwale dążąc do jedności duszy, Kasprowicz używać począł w ostatnich poematach swego własnego, wolnego wiersza, odpowiadającego rytmem rytmowi jego wzruszeń. Żaden z współczesnych poetów polskich nie stosuje go z równą siłą i z równie świetnym rezultatem. Poeta wyraża swe uczucia bezpośrednio, w całej ich prawdzie i nagości. W hymnach swych zagadał Kasprowicz mową Eschylosa, mową proroków. Nie był nigdy artystą, świadomym swego kunsztu i dbałym o jego czary. Treść duszy wykształciła mu formę Kształciła ją długo i mozolnie, ale doprowadziła ją do rzetelnej potęgi i całkowitej oryginalności. Słowo jego stało się najczystszym symbolem duszy. Wydało ono najtęższy dreszcz głębi, dreszcz

nieskończoności we współczesnej poezyi polskiej.

## V.

Nie będę się zastanawiał nad przekładami Kasprowicza z literatur obcych. Jest ich bardzo wiele; powstały przeważnie z troski o chleb powszedni. Nie podzielam zdania tych, którzy te tłómaczenia uważają za jedne z najlepszych wzorów naszej poezyi tłomaczonej. Kasprowicz zbyt potężną, zbyt bezpośrednią ma indywidualność własną, aby ją nagiąć potrafił do indywidualności innych. Jeżeli znajdzie pokrewieństwo uczuciowe z którym z autorów obcych — zbliży go do swego języka dość wiernie, bo sam do niego zbliżyć się nie może. Wydobędzie więc wielkie tony z Shelley'a, wejdzie w kolosalną duszę Eschylosa, który obcował wciąż z bogami. Ale załamuje się przy zmysłowości d'Annunzia, przy niektórych wytwornościach myślowych Maeterlincka.

Kasprowicz mało pisywał prozą. Spróbował jej raz jeden na szerszą skalę i spróbował nawet przy tej okazyi uśmiechać się ironicznie. Jakże trudno układają mu się do

uśmiechu wargi, drżące wciąż modlitewną pieśnią hymnów! Zbiór ma tytuł: „O bohaterskim koniu i walącym się domu".

Czytelnik, przyzwyczajony do określonych „rodzajów literackich", narazi się tu na nieporozumienie. Będzie szukał namacalnego związku pośród pojedyńczych części, będzie się dopatrywał „obrazków", zaokrągleń, lirycznej łezki, ironii, *pointy* i tym podobnych literackości. I nie znajdzie tego wszystkiego, chociaż wola literacka przeziera z każdej stronicy. Są to wszystko drobne stacye ducha, kroczącego po szerokim gościńcu Absolutu. Poeta opowiada wrażenia, ale mówi językiem tak dalekim od naszych nawyknień, że aż uciążliwym. Uroczysty jest i wzniosły, jak gotyckie tumy, gdy mówi o naturze; wpada w głęboki mistycyzm, gdy chce pokazać załamania i kataklizm własnego ducha; dochodzi do nadzwyczajnej tężyzny wyrazu, gdy patrzy na różne objawy tak zwanej kultury ludzkiej. On z tą kulturą ma niezałatwiony rachunek całego życia. Wysuszała mu serce, a nie dawała w zamian ani jednej prawdy, w którą mógłby uwierzyć. Wchłonął ją w siebie, sądząc, że będą żyli ze sobą w nierozerwalnej zgodzie. Zwolna jednak przekonywał się, że duch jego wyla-

tuje daleko po za kulturę współczesną, że ma w sobie płomienie wieczne, nie znoszące żadnej przymusowej formy. I ten to duch przemawia jeszcze raz w poematach, ochrzczonych fantastyczną nazwą „O bohaterskim koniu i walącym się domu".

Jakież zwarte, jakie potężne w swej dobitności, jakie wyraziste w swym brutalnym uśmiechu, w swem średniowiecznem szyderstwie, w swej bajecznej malowniczości—wszystko, co dał poecie Paryż. Oto np. *Portal katedry*: „Żalim jest godzien przestąpić próg katedry? Bramy jej otwarte dla cichych, a żal mój bywał głośny. Wczoraj. Lecz dziś opancerzyłem już piersi i gardło ściśnięte mam żelaznym kołnierzem, nie wołam, nie krzyczę, a tylko niemotą zdumionego wzroku próbuję mówić z głazami. Stoję na trzecim stopniu. Potężne ostrołuki, w kwiaty rzeźbione obramienia wnęki, Jakubowe symetryczne drabiny świętych, kolumny, pilastry, półsłupy, kapitele, czterolistne krzyże, galerye, fiale, obsypane krabami. Słońce cień swój wydłuża i rzuca go na króla w kamiennej, liliowej koronie, w sukni o martwych fałdach, nie sięgających kostek. Płaskookrągłe nogi wysunęły się po nad krawędzie krokształtnu, w jednej ręce zwietrzałe jabłko,

w drugiej berło, którego szczyt objadły deszcze. Włosy i broda w regularnych zesztywniały kędziorach, a oczy bez źrenic, dwie nieruchome gałki, uwięzły gdzieś w dali. Paszcze gargul i maszkar wiszą rozwarte nademną: lwice z wyciągniętym drapieżnie karkiem, dzioby kruków, zwrócone ku ścierwu ludzkiego grzechu, dyabły rogate, pazurami przygniatające wieprza na olbrzymim jądrze nieczystości, makarele o zapadłych z rozpusty policzkach.

O dniu radosny, w którym było mi dane dotrzeć do głębi duszy, wyprowadzić z niej bliźniacze rodzeństwo, podziw i pokorę, i w niewysłowionych modłach kazać im wielbić portal gotyckiej katedry! Zapaliły się czerwone, niebieskie, fioletowe, zielone i żółte gwiazdy w wielkim, okrągłym witrażu, od zachodniego słońca spłonęły marmurowe pochodnie aniołów, strzegących Dziewicy, Chrystus, przed chwilą jeszcze uwięzion w trójkącie tympanonu, stanął po nad pastuszym swym żłobem, po nad heblem i dłutem ojcowskiego warsztatu i, żywe podniósłszy dłonie, głaźnemi poruszył wargami, i błogosławił dzieciństwo, swoje i moje, dzieciństwo biednego człowieka"...

Ten biedny człowiek towarzyszy poecie wszędzie, chociaż rzadko przemawia bezpośrednio. On to ukazuje tragiczne oblicze w „Starożytnym kościele“, on to mówi z tęskną melancholią „O walącym się domu“; on rozmawia nieznanym w pospolitem życiu językiem ze „Złodziejem“; on płacze gorzko w „Śpiewającym“; on uczy dwie „Główki dziecięce“ zawieszone w obrazach na ścianie, jak mają „wcześnie cierpieć i— gardzić i nienawidzieć“; on każe mu walczyć z pożerającym „Cieniem“ i słuchać jego zaklęcia: „jeżeli nie czujesz mocy, iżby zrzucić z siebie tę palącą koszulę Dejaniry, która bojownikom o prawdę bywa celem ich wzgardy, własnemi rękoma kop dalej mogiłę i połóż się w niej na zawsze“; on wreszcie prowadzi tragiczną dyskusyę z „Panią Śmiercią“. Ten „biedny człowiek“ bywa często niezrozumiały, jak Ból i Smutek; bywa brutalny, jak nieszczęście; bywa bezwzględny, jak śmierć. Trzeba długo z nim obcować, aby dobrze fizyonomię jego ujrzeć. Trzeba wiedzieć, że nawet „śmiech jego jest tak cichy, tak niedosłyszalny, jak szelest skrzydlatej duszy, stojącej nieruchomie u bram wieczności“.

Tylko ten zrozumie książkę Kasprowicza, kto chociaż raz był tym biednym człowiekiem, kto chociaż raz spojrzał w gwiazdy i zapomniał o interesach ziemi, kto chociaż raz skąpał się w wielkich falach Nieskończoności...

KONIEC TOMU PIERWSZEGO.

SPIS RZECZY:


| | Strona |
|---|---|
| Porozumienie z czytelnikiem . . . . | 1 |
| Kto jest młody w literaturze? . . . . | 3 |
| Młoda Polska i t. z. „modernizm“ . . | 8 |
| Krystalizacye programów . . . . . | 14 |
| Miriam . . . . . | 30 |
| „Chimera“ . . . . . | 50 |
| Antoni Lange . . . . . | 69 |
| Jan Kasprowicz . . . . . | 101 |



„NOWOŚCI LITERACKIE“

Tom I — K. TETMAJER

*Z Wielkiego Domu*

CENA kop. 65, w opr. 85.



Redaktor i Wydawca **Kazimierz Stankiewicz.**
Kierownik Literacki **Gustaw Olechowski.**
Odpowiedzialny za redakcyę we Lwowie **K. Pepłowski**
ul. Dąbrowskiego 6a.

# MŁODA POLSKA.

# „NOWOŚCI LITERACKIE"

*K. Tetmajer* Z WIELKIEGO DOMU. Cena kop. 65, w opr. 85.

*Jan Lorentowicz* MŁODA POLSKA I. Cena kop. 65, w oprawie 85.

*Mieczysław Srokowski* ICH TAJEMNICA. Cena kop. 60, w oprawie 80.

*T. Jaroszyński* W NAWIASACH ŻYCIA. Cena kop. 60, w oprawie kop. 80.

*Jan Bełcikowski* LEON TOŁSTOJ. Cena kop. 80, w opr. 1.—

*Maciej Wierzbiński* W PRZEKLĘTYM DOMU. I. Cena kop. 45, w oprawie 65.

*Maciej Wierzbiński* W PRZEKLĘTYM DOMU. II. Cena kop. 45, w opr. 65.

*Jan Lemański* PRAWO WŁASNOŚCI Cena kop. 65 w opr. 85.

*A. Kallas* ONA I ONI. Cena 60 kop. w opr. 80 kop.

*Stanisław Cieszkowski* ALEKSANDER I A KONSTYTUCYA. Cena kop. 50 w opr. 70.

*Stefan Kiedrzyński* ROZKOSZ ŻYCIA. Cena kop. 50 w opr. 70.

*Gustaw Olechowski* WZDŁUŻ AZYI. Cena kop 60 w opr. 80.

*A. N. Nowaczyński* CO CZASY NIOSĄ. Cena kop. 60 w opr. 80.

*Ružena Svobodova* BŁOGOSŁAWIONY. Cena kop. 60 w opr. kop. 80.

*Zygmunt Bartkiewicz* STARE GNIAZDA — NOWE PTAKI. Cena kop. 60 w opr. 80.

*Zygmunt Różycki* PŁOMIENNE KWIATY. Cena kop. 60 w opr. 80.

*Jerzy Kurnatowski* MORALNOŚĆ I ŻYCIE. Cena kop. 60 w opr. 80.

*Emilja Topas - Bernsztajnowa* Z NIZIN. Cena kop. 60 w opr. 80.

NOWOŚCI LITERACKIE TOM XIX i XX.

*Jan Lorentowicz*

# *Młoda Polska*

## II.

*Stanisław Przybyszewski,*
*Władysław St. Reymont.*

WARSZAWA
Księgarnia ST. SADOWSKIEGO
ulica Złota 1.
1909.

Kuncewicz i Hofman
dawniej St. Sadowski

Redaktor i wydawca **Kazimierz Stankiewicz.**
Kierownik Literacki **Gustaw Olechowski.**
Odpowiedzialny za redakcyę we Lwowie **K. Pepłowski**
ul. Dąbrowskiego 6a.

Druk L. Bogusławskiego, Świętokrzyska 11.

# STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI.

## I.

Na dnie duszy polskiej osiadł na zawsze jakiś smutek nieuleczalny. Napróżno stłumić go chcemy wytężoną, długowieczną już mądrością narodową. Jest niezbadany i nieuchwytny. Skarży się w nim cicha, słodka melancholia, jęczy głód nieskończoności, płacze ból nieukojny, pręży się niezmożony nigdy bunt, załamuje ręce niema rozpacz, która staje wreszcie u podwoi fatalizmu. Uczucie to wyraziło się najgłębiej u naszych poetów dźwięku i słowa. Odczuwamy je w bolesnych melodyach Chopina, w wielkich pieśniach Adama, Juliusza i Zygmunta; kwili ono w dumkach Zaleskiego, płacze w poezyach Asnyka i Konopnickiej, szlocha w poematach Kasprowicza i pismach Żeromskiego.

Głęboko ukryte u jednych, — zgoła wyraźne u innych, kieruje natchnieniem i nadaje liryzmowi polskiemu akcenty wzniosłości dziwnie odrębnej.

Zdarza się jednak niekiedy, że ta melancholia przepaścista zamienia się w prawdziwą chorobę, która nietylko zatruwa materyalną egzystencyę poety, ale z każdego jego utworu czyni wyraz osobistej tortury. Tak się stało z najgłośniejszym (chociaż nie największym) twórcą młodej Polski, Stanisławem Przybyszewskim.

Jest to (obok Kasprowicza) drugi poeta, którego w ostatnich kilkudziesięciu latach wydała Wielkopolska. Urodził się nad Gopłem, we wsi położonej o kilka wiorst od zagrody rodzinnej Kasprowicza. Te same krajobrazy czarowały młodość obu pisarzy, to samo powietrze nasycało ich pierwsze, panteistyczne oddechy, te same nastroje kształciły ich marzenia. W powieści swej „Synowie ziemi“ i w studyum „Z gleby kujawskiej“ tak maluje Przybyszewski czary nadgoplańskich okolic: „Coś nieskończenie cichego, smutnego, jakiś ton beznadziejnej tęsknoty legł nad tą ziemią.— Jest coś zamkniętego w sobie—niema nic, coby skupioną w sobie uwagę rozerwać mogło, coś, co tyl-

ko cichym szeptem wypowiedzieć można, bo to wszystko takie ciche i dobre i smutne. Wprawdzie rozkwitły pola rzepiku delikatnem, woniejącem kwieciem—zieleni się rozkosznym kobiercem ozimina, rozkwieciły się łąki żółtym jaskrem — tulą się do trawy skromne anemony — słychać świergot ptaków w powietrzu i turkot wozów wzdłuż dróg, obsadzonych staremi wierzbami—ale to wszystko wesela nie daje. Jakaś parna, przeczuciem i troską ciężarna dola przykucnęła na rozstajnych drogach i tłumi śmiech i rozgwar... Och, módz wyczerpać wszystkie uroki, czary i cuda tej ziemi! Kiedy w ciemnych nocach straszą srebrne topole po drogach, gdyby widma, w białe płachty przyodziane! Kiedy z nad Gopła powstają wodne opary i srebrną mgłą rozścielą się na łąkach, a z chałup torfiarzy płynie poprzez te morza mgieł, biedne, chore światło! Kiedy mgła się wznosi i roztapia w mżącym dżdżu—o! to już za wiele— to tylko wolne rozpływanie się czegoś, co było zgęszczonem, to tajanie jakiejś zadumy — a w duszy uwalnia się coś i skrapla w długie, perliste łzy i spada na dno duszy jedna perła za drugą, coraz smutniej, coraz boleśniej, o Boże! A cały świat staje się jedną, jedyną straszną, bolesną tęsknotą i w

każdej łzie się odbija i z nią razem w jakieś przepastne ciemnie spływać się zdaje. To płacz bez jęku — płacze się, a żaden muskuł twarzy nie zdradza, że się płacze. Płacze się długimi sznurami szklistych pereł w swoje własne serce."

Taki smutek chłonął Przybyszewski z pól i jeziora swego dzieciństwa. W domu rodzicielskim miał dość ciężkie warunki życiowe (ojciec jego był nauczycielem wiejskim), ale otrzymał mimo to staranne wychowanie. Po skończeniu nauki gimnazyalnej w Toruniu i Węgrówcu, zapisał się na architekturę w Charlottenburgu.

Niedługo tu zabawił. Przerzucił się na medycynę w Berlinie, żądny badań psychologicznych, żądny naukowego poznania swej jaźni. Walczył uparcie z nędzą, zapracowywał się w laboratoryach, czytał namiętnie i bezładnie księgi zarówno przyrodnicze, jak literackie. Wielka a prosta wiara, wyniesiona z wpływów matki, zapadła mu tak głęboko w duszę, że stała się zasadniczym jej elementem. Nie próbował nigdy zwalczać jej w sobie a samoistnej filozofii, pomimo wielu pozorów, nie posiadł zgoła. Zmieniał nazwy uczuć religijnych, ale zjawisko pozostało w gruncie rzeczy tem samem, co poprzednio:

zamiast pojęcia Boga, operować począł pojęciem *Absolut*. Dawniej, za czasów młodzieńczych, budował ołtarzyki, przebierał się za księdza i odprawiał modły do „dobrego Boga“;—teraz stawiać począł czarne ołtarze rozpaczy dla „boga złego“,—dla Szatana. Istota naiwnej, dziecięcej niemal modlitwy pozostała wciąż ta sama. Racyonalizm nie pociągnął go ani na chwilę. Od nauki żądał natychmiastowej, jasnej odpowiedzi na wszystkie pytania, które go dręczyły; gdy takiej odpowiedzi nie otrzymał, rzucił się ślepo i bezradnie na fale bieżącego życia.

Tą bezradnością wytłomaczyć sobie możemy fakt, że zrazu staje w szeregach socyalizmu, jako redaktor berlińskiej „Gazety Robotniczej“. Potrzebuje wyzwolenia dla swej jaźni, potrzebuje takiego celu w życiu, któryby utrzymał w nieustannem natężeniu wszystkie władze jego ducha. Pisze artykuły agitacyjne, wygłasza gorące mowy na Śląsku, żyje w świecie działaczy, stwarza sobie atmosferę wytężonej walki rewolucyjnej.

Niestety, dyscyplina socyalnej demokracyi nie zdołała zbudować mu jedności moralnej i uczuciowej. „Jak daleko — mówi w *Requiem aeternam* — wspomniena moje sięgają, odczuwałem się zawsze jako coś,

co wyzbyło się wszelkiego związku, stoi w przeciwieństwie do siebie samego, coś, co jest zlepione z najróżnorodniejszych pierwiastków i zawsze czułem w sobie jakąś piekielną siłę, co wolę moją obezwładniała, a wciąż i ustawicznie zmysły me drażniła. Zawsze było coś we mnie, co się żadną miarą z resztą stanów duszy skojarzyć nie chciało. Różnorodne uczucia nie łączyły się z sobą, ale leżały obok siebie w chaotycznej niezgodzie — maleńkie złośliwe djabliki stały naprzeciwko siebie, by ustawicznie sobie najkrwawszem szyderstwem w oczy bryzgać". Nie udały się studya architektury, nie udała się medycyna i nauki przyrodnicze, nie udał się wreszcie i socyalizm. W młodym rewolucyoniście dojrzewać poczęła świadomość talentu muzycznego, odziedziczonego po matce a stanowiącego najważniejsze podłoże całej jego późniejszej twórczości literackiej. Przybyszewski z ogromnem uczuciem grał, a raczej na swoją modłę trawestował Chopina. Muzyka jego wywierała wielkie wrażenie: kobiety wpadały w ekstazę, mdlały. Około młodego studenta - socyalisty gromadzić się zaczęło kółko pierwszych wielbicieli jego sztuki. Polski smutek i polska tęsknota wybuchły żywiołowo, odpędziły studenta od sy-

stematycznej nauki, odsunęły działacza od roboty partyjnej. W duszy huczały burze, serce łkało niewiadomo dla czego, umysł szukał artystycznej formy dla bezdennej melancholii, która ogarnęła wątłą istotą młodzieńca.

Przybyszewski zaczął w obcym języku pisać, a raczej spowiadać się publicznie. Od pierwszej chwili jego twórczości literackiej zmienia się zasadniczo stosunek poety do życia i do samego siebie: wierząc, iż jest z musu powolny obcej, po nad nim stojącej sile, odsłania nie tylko najtajniejsze drgnienia swej duszy, ale także wszelkie szczegóły swego codziennego, materyalnego życia. Niema końca publicznym komentarzom różnych zdarzeń jego żywota, zwłaszcza od chwili, gdy się znalazł w literackim cenaklu kawiarnianym, w którym zbierało się w owe czasy kilku przedstawicieli „Młodych Niemiec“ oraz kilku wybitnych artystów skandynawskich, jak: Strindberg, Ola Hanson, Arne Garborg, znakomity rysownik Munch, malarka Anna Costenoble i t. d. Cała ta grupa, obok gorącej miłości dla sztuki, żywiła głęboką nienawiść dla filistra, szukała nowych dróg twórczych, hołdowała jedynie potędze ducha. Długie, nocne gawędy zamieniały

się w prawdziwe orgie światoburstwa a jednocześnie rozstrajały do reszty osłabione energie życiowe. Przybyszewski polotem fantazyi, śmiałymi pomysłami, kolosalnemi wizyami, całym zgoła nastrojem swych marzeń o sztuce zaćmił kolegów. Z „Gazety Robotniczej“ przeniósł się do „Freie Bühne“, gdzie pokazał swą właściwą fizyonomię w upajających obrazach.

Śród cyganeryi kawiarnianej olśniewała wszystkich urodą, wdziękiem i inteligencyą młoda pisarka norweska, która wkrótce stała się panią Dagny Przybyszewską. Fakt ten rozpoczyna szereg dramatów osobistych poety. Umiera naglą śmiercią matka jego dziecka, towarzyszka z „Gazety Robotniczej“ i najgorętsza wielbicielka jego ducha. Bolesna katastrofa wywiera niezatarte wrażenie na całą twórczość Przybyszewskiego. Mnoży stokrotnie jego wrodzoną trwogę wobec życia, mąci mu duszę, przed wyobraźnią jego stawia tragiczną wizyę miłości, która zjawia się później z przedziwną monotonią we wszystkich jego utworach. Gdy życie potwierdzać zaczęło jego obawy i przeczucia, wzmogła się jednocześnie jego wiara w przeznaczenie. Potargały się związki poety ze społeczeństwem, zatonął w szale i rozterce, upa-

jał się snami i halucynacyami, tworzył wulkanicznie, wyrzucając z siebie cały chaos nagromadzonych uczuć, tęsknot i bólów, odsłaniając z brawurą i przedświadczeniem spełnianego kapłaństwa całą nagość swej rozszalałej duszy.

Niekiedy, gdy przycichają w Przybyszewskim bunty, szalone okrzyki, wrzaski, biblijne przekleństwa i średniowieczne rozmowy z Szatanem—budzi się w nim naiwne, ciche, łagodne, biedne dziecko polskie, które bieży do kościołka wiejskiego i składa rączki przed ołtarzami; dziecko które, stojąc wobec potworów, stworzonych przez własną wyobraźnię, drży samo ze strachu, płacze i kwili. Nie nadługo. Bo oto znowu huczą w głowie huragany, znowu myśl podąża ku wszelkim tajemnicom wszechświata, znowu w sercu wyją bóle, znowu oczy patrzą chciwie na potępieńcze wizye grzechu, znowu poeta depce wszystko, co kochać chce mieszczański filister. Zjawiają się jedna po drugiej niemieckie książki Przybyszewskiego i wywołują gorące komentarze. Nie dają jednak materyalnego oparcia twórcy. Przybyszewski błysnął jak kometa śród młodych grup literackich Berlina i stolicę pruską opuścił. Rozpoczyna z panią Dagny wędrówkę po Europie, zawo-

zi swe tęsknoty do Norwegii, potem do Hiszpanii, potem do Paryża. Szuka duchów pokrewnych, karmi się koncepcyami Muncha, Vigelanda, Goyi i Ropsa, szuka harmonii dla duszy w mrocznych tumach gotyckich.

Polski smutek i żal rozrósł się w potworną torturę, ale nie umilkł. Przybyszewski wraca do Polski, osiada w Krakowie, obejmuje redakcyę Życia. Sława berlińska zwraca na niego powszechną uwagę. Podniecony hołdami, staje wobec społeczeństwa odrazu w postawie wyzywającej, która czyni z jego twórczości na wiele lat największy skandal literacki. Każdy jego artykuł, każdy utwór wywołuje namiętne dyskusye w prasie, stawia przeciw niemu ostrza zajadłych wrogów, gromadzi około zuchwałego pisarza gorących wielbicieli. „W gwarze, który zewsząd otaczał i wchłaniał w siebie Przybyszewskiego, były i szczere niedorostki, ledwo od ławy szkolnej oderwane, i zdeprawowane popychadła dziennikarskie i komiczne krakowskie geniusze bez teki, cały świat nędzy materyalnej i duchowej, tem brzydszej, że zasłoniętej łachmanami i blichtrem istotnej sztuki lub istotnego, wyrafinowanego zepsucia.“ Na tle tego codziennego rozdawania swej tęsknoty kolegom i wielbicielom, wzmaga się

w Przybyszewskim coraz bardziej rozterka osobista.

Przez dziwne skojarzenie wypadków poeta staje się najgłośniejszym bohaterem własnych dramatów. To, co jego wyobraźnia maluje w egzaltacyi, spełnia się we własnem jego życiu lub—odwrotnie. Linia demarkacyjna pomiędzy codzienną rzeczywistością a kształtami jego marzeń ginie znamiennie. Piękna pani Dagny umiera tragicznie gdzieś, na Kaukazie, a imię jej szarpać zaczyna rozbestwiona plotka. Za życia jej, w szale rozgoryczenia i w prostocie swej nieustannej spowiedzi, wprowadził ją Przybyszewski bez obsłonek niemal do romansu „Synowie ziemi.“ Po jej śmierci wydaje zbożnie utwory żony i pomieszcza w nich taką przedmowę do dwojga swoich dzieci o ich matce:

„Wychowana w bogactwie i zbytku, znosiła mężnie i wytrwale kilkuletnią nędzę artysty, co się z trudem przez życie przebijać musiał. Kobieta niezwykłej kultury i poczucia artystycznego, powiernica najskrytszych moich intuicyj twórczych, jedyny człowiek, który znał mój twór aż do dna, który nieraz wyłowił z głębi duszy to, co dla mnie samego było nieświadome—oto czem była wasza matka. Jej tragedyą było, że duszę miała zbyt

szczerą, zbyt śmiałą i dumną, by mógł na nią paść najdrobniejszy cień fałszu i hipokryzyi. Jej tragedyą było, że była tem, czem jest jej sztuka: pięknością i zbytkiem. Nie była stworzona do tego świata; dusza jej, pełna naiwnej ufności, dziecięcej prostoty, doznała zbyt dużo rozczarowań, zbyt często była oszukiwana i zwodzona; musiała się w końcu przełamać. Tragedyą jej była piękność, i szczerość, i duma. Była przepięknym egzotycznym kwiatem, który rzadko wykwita, a który tłum zdeptać musi—i nie dość, że zdepce, ale mści się na nim jeszcze po śmierci. Więc, dzieci moje, niech pamięć matki będzie dla was, jak dla mnie jest, święta."

Te słowa proste a gorące powitano ze zdumieniem. Jeden tylko Aleksander Świętochowski miał odwagę opatrzyć przedmowę Przybyszewskiego publicznym a pięknym komentarzem:

„Dla tłumu—mówi—który przywykł czuć i myśleć w odwiecznych formach gniewu, nienawiści, przekleństwa, kary, odwetu mordu,—widok ojca, który przyprowadza dwoje małych dzieci na grób wiarołomej żony, zabitej przez złe żądze i powiada do nich: czcijcie pamięć waszej nieszczęśliwej matki, bo ona była pięknym, ale złamanym kwia-

tem—jest jakąś zdumiewającą niespodzianką a zarazem niespodzianką wspaniałą. Przybyszewski jest bezsprzecznie dużym i oryginalnym talentem; w jego książkach są stronice ujmujące; ale wszystkie jego utwory nie dorównywają swą wartością tym dwudziestu kilku wierszom przemowy do dzieci o ich matce. W tych bowiem prostych a przepięknych słowach brzmi nuta, która coraz bardziej staje się podstawowym tonem pieśni odrodzenia w literaturze, z nich strzelają promienie nowej idei, która jest wschodzącą gwiazdą natchnień poetyckich, one są jednocześnie i rzewnem wzruszeniem i męskim, śmiałym czynem. Wielkie miłosierdzie z wielką odwagą pisało tę kartę, a obie te siły przyjmą pierwszorzędny udział w kształtowaniu i tłomaczeniu życia filozofią i sztuką. Nieszczęśliwych i cierpiących dusz niepodobna dłużej rzucać na pastwę mizernemu robactwu, które rozumie tylko cel swoich ukąszeń i potrzebę swego głodu. Te dusze muszą być ujmowane przez dobre, miękie ręce, zbadane przez rozumne i litościwe oczy, które umieją spoglądać głęboko i dostrzegać w nich powikłany zwój sprężyn przyczynowości.“

A potem wikła się znowu prywatny żywot

Przybyszewskiego, znowu staje się transkrypcyą jego obrazów literackich. Nowe jego związki uczuciowe i rodzinne prowadzą go do nowych bolesnych powikłań i dramatów, które uparcie podtrzymują zasadnicze tony jego twórczości, a w nim samym utrwalają wiarę w konieczność ślepego wykonywania wyroków fatum.

Śród wielu błędów, jakie Przybyszewski popełnił, największym był może jego przyjazd do Warszawy. Stolica Polski, pogrążona w coraz większem barbarzyństwie polskiego analfabetyzmu, rosyjskiej biurokracyi i ciemnoty mas żydowskich, ujrzała w nim nie artystę, ale przedstawiciela skandalu. Nadawała się ku temu okoliczność, że Przybyszewski od wielu lat już prowadził żywot zgoła publiczny, to jest odsłaniał nie tylko swoją duszę, ale wszystkie szczegóły swej codziennej egzystencyi. Stał się na pewien czas modnym, zyskał opiekę snobów i histeryczek, jak pierwszy lepszy aktor lub tenor. Takie warszawskie powodzenie posiada w sobie jaskrawość, która ostrzega silnego artystę przed niebezpieczeństwem. Niestety, Przybyszewski, pomimo całej hardości duszy, nie wyrobił w sobie siły samotnika. W Krakowie pływał ze szczerą wyniosłością na pra-

ktyczny zmysł „mydlarzy“, w Warszawie zaś ulegał hołdom tych samych mydlarzy aż do upojenia, aż do omdlenia. A kiedy dostał zawrotu głowy, — wczorajsi hołdownicy zapragnęli powalić go o ziemię, albowiem „tylko wtedy można wziąć dobrze miarę człowieka, gdy ten leży.“ Rozpoczęło się szczególne urągowisko. Nie powstrzymano się przed żadnem oszczerstwem, wywlekano na jaśnię najpoufniejsze szczegóły osobiste, nie umiano zrozumieć, aby człowiek, posiadający takie zuchwalstwo słowa, mógł być „normalny“, — odsyłano go wprost do szpitala obłąkanych.

Krytycy podzielili się w tym rozstroju sądów i poglądów na kilka kategoryi. Jedni wołali piłatowo: „nie znajduję w tym człowieku winy“; inni, jak J. Nowiński i W. Lutosławski (niedawny, serdeczny przyjaciel Przybyszewskiego) uzbrajali się w różne, dziwaczne instrumenty „subtelnej“ analizy i w rezultacie odkryli własną, oryginalną prawdę, oznajmiając brutalnie, iż na dnie duszy Przybyszewskiego znaleźli wiele... alkoholu. Lutosławski w swym „Poglądzie krytycznym na tak zwany satanizm nagich, a pijanych dusz“ stawia takie ordynarne, nieznane w naszej krytyce wnioski: „Nędza wszędzie, jak

wiadomo jest spokrewniona z pijaństwem, a pijaństwo wiedzie do upojeń, szałów i nadużyć. Więc poeta, który śmiało i szczerze działa na korzyść właścicieli propinacyj, właśnie teraz w Krakowie mógł wzbudzić zaciekawienie".

W „Nowej Reformie" ktoś, podpisany pogardzanem przez redaktora Życia imieniem Mydlarz, ogłasza razżalony, otwarty list do Przybyszewskiego, w którym między innemi przypomina stare nasze przykazanie: „My jesteśmy—mówi—za biedni, aby sobie pozwolić na taki zbytek w sztuce, jaki pan nam doradzasz. Co nas może taka sztuka obchodzić ze stanowiska narodowego? My powinniśmy skupiać siły, aby utrzymać na wszystkich polach twórczości żywotność naszą narodową. Do spełnienia tego zadania zdążać powinno także piśmiennictwo polskie we wszystkich swoich dziełach."

Tymczasem Przybyszewski tonął coraz głębiej w tęsknocie, żrącej, nieskończonej tęsknocie. W Krakowie wypromowano go na pisarza sztandarowego, chociaż nie było w nim, nie mogło być syntezy twórczej, bo dusza jego była wciąż „rozpalonym, płynnym metalem w ognistych bałwanach, który, żeby stać się posągiem, chce rozsadzić for-

mę, co go obejmuje namiętnym uściskiem". Przyjął rolę z frenetycznem uniesieniem i trwał w niej uparcie. Walczył jednocześnie z tysiącem bolesnych złudzeń, którym dawał olbrzymie nazwy, transponując na najwyższe tony najsłabsze kwilenia serca, aby się zagubić w przepaścistych mgłach wyrazów i metafor. Zaczepiony przez krzykliwe wyniki niezręcznej ankiety dziennikarskiej, wydobyty został w Warszawie powtórnie na „porte-parole" protestu i ani się spostrzegł, jak źle prowadzona, skarłowaciała na samym wstępie kampania ciągnąć go zaczęła w odmęty kabotynizmu.

Nie prędko zobaczył Przybyszewski, że nie do walki był stworzony. Dusza śpiewać zaczęła nowe hymny tęsknoty, a poeta usunął się w ciszę. Może w tej ciszy wydobędzie z siebie wielkie słowo poetyckie, którego oczekiwaliśmy od niego wszyscy śród rozgwaru jego sławy.

## II.

Dotychczasowa twórczość Przybyszewskiego płynęła rozlewną falą po czterech łożyskach: 1) grzmiące huraganowo programy sztuki i związane z nimi studya - dytyramby, wyśpiewywane na cześć różnych, pokrewnych

autorowi duchów; 2) poematy prozą; 3) powieści lub opowiadania w formie powieściowej; 4) wreszcie dramaty, to jest najpopularniejsze jego utwory.

Zaczniemy od programów, chociaż te nie poprzedzały twórczości Przybyszewskiego, lecz występowały z nią równorzędnie.

Wkrótce po objęciu redakcyi Życia, Przybyszewski ogłosił swe głośne „Confiteor“ *). To wyznanie wiary estetycznej wielokrotnie dopełniał i potwierdzał, a wreszcie włączył je do książki „Na drogach duszy“, którą napisał najpierw po niemiecku, a potem sam przełożył na polski i znacznie rozszerzył. W książce obok aforyzmów, ujmujących w całość estetykę Przybyszewskiego, znajdują się apologiczne studya i improwizacye o Edwardzie Munchu, Gustawie Vigelandzie, Alfredzie Mombercie, muzyce Chopina, wreszcie jest tam „Apostrofa do Króla— Ducha na progu nowego stulecia.“ Wszystkie te utwory są raczej poematami, niż studyami; nie tyle mówią o samych twórcach, ile wyjawiają w płomiennej wizyi to, co Przybyszewski znaleść chciał z siebie w ich

*) Patrz tom pierwszy, str. 24-27.

dziełach. Z c u d z e g o materyału buduje Przybyszewski posągi dla w ł a s n y c h uczuć i myśli. W takiej sztucznej monumentalności raz mamy forsowne nadrabianie kształtów, to znów—całkowitą przemianę linii i giestów. Niekiedy omawiany przez autora artysta jest tylko pretekstem do pięknych, poetyckich uogólnień i do programowych aforyzmów.

Obfitość i dynamika uczuciowa tych aforyzmów łatwo może wprowadzić w błąd. Nasuwają one myśl, że Przybyszewski wkłada do swych utworów bardzo wiele świadomości metodycznej. Jest to pozór jedynie. Konstrukcya jego manifestu literackiego nie jest poznawcza, rozumowa, ale całkowicie n a s t r o j o w a. Niema w nim troski o ścisłość; za p i ę k n o metafory oddaje Przybyszewski chętnie filozoficzną podstawę swych twierdzeń. Instynkt twórczy mówi mu, że czar namiętnego wyrazu mocniej podbija uwagę literackiego czytelnika, niż chłodne rozumowanie. I dla tego krytyczne rozważanie myśli programowych Przybyszewskiego dopiero wówczas będzie miało racyę, gdy zbliżymy się do nich z właściwą miarą, to jest gdy przestaniemy traktować je d o s ł o w n i e i wyciągać z tego rezultatu ścisłe wnioski. Nie wolno zapominać o metaforycznym

ich charakterze; nie wolno w ocenie ich kulturalnego znaczenia przepominać, że było tam więcej indywidualnego, pięknego, godnego uwagi giestu, niż nowych teoryi i pierwiastków naprawdę zapładniających. Giest ten zjawił się w ważnej chwili, gdy młoda literatura polska, potargawszy tradycye tendencyjności i nieustannego zwracania się po tematy do historyi narodowej, zakwitła już całym szeregiem tęgich dzieł i oczekiwała syntetycznego ujęcia swych dążeń. Potrzebę takiej syntezy uczuwali nie tyle sami twórcy, rozwijający swobodnie swą treść indywidualną, ile ci wszyscy, którzy nie mogli się jeszcze pogodzić z poszczególnymi utworami nowych pisarzy. Więc też za sztandarowość „Confiteor“ i „Na drogach duszy“ czyniono odpowiedzialnymi wszystkich przedstawicieli Młodej Polski, wbrew oczywistości faktów i wbrew wyraźnej deklaracyi Przybyszewskiego, który pisał: „Nie miałem i nie mam ani tej chęci, ani tej śmiesznej ambicyi, jaką mi powszechnie przypisywano, by stworzyć jakiś nowy kierunek lub sektę literacką, bo jestem zbyt dumny z tego, że jestem sam dla siebie;... pisałem te wszystkie aforyzmy i studya bez wszelkiej pretensyi, z całą szczerością człowieka, który po długiem myśleniu

doszedł do jakiejś, chociażby mylnej syntezy.“ W publicznym wyrazie owej syntezy była próba zorganizowania własnych uświadomień twórczych, ale było tam jeszcze więcej rozlewnej poezyi, wybuchającej przy każdej sposobności.

Jeżeli przy odczytywaniu spowiedzi estetycznej Przybyszewskiego wyzwolimy się z czaru olśniewających metafor, porównań i oszołomiających okrzyków, to otrzymamy z jednej strony szereg bardzo prostych, trudnych do krytycznego obalenia maksym estetycznych; z drugiej strony zaś — ciekawą próbę zbudowania teoryi własnej mistyki poetyckiej.

Jakże wyglądają w najzwięźlejszem streszczeniu owe maksymy Przybyszewskiego? A oto trzy zasadnicze, wyłuskane z otaczających je frazesów, w dosłownem brzmieniu: „Artysta nie służy żadnej idei, ani żadnemu społeczeństwu“. „Sztuka nie może być na usługach moralności.“ „Sztuka nie ma żadnego celu, jest sama sobie celem.“ Stosunek sztuki do życia, wyrażony w tych tezach, uzasadniali na długo przed Przybyszewskim liczni teoretycy piękna w Europie; u nas rozważali go różni pisarze z Miriamem na czele, a realizowali go mniej lub więcej świadomie ci i owi twórcy literaccy.

Nie tylko zresztą literatura zajmowała się w Polce temi zagadnieniami. Dziwnym zbiegiem okoliczności, w tym samym mniej więcej czasie, co książka „Na drogach duszy", wybitny psycholog i filozof, E. Abramowski, rozważając barbarzyńską książkę Tołstoja p. t. „Co to jest sztuka", zbudował *) samodzielną psychologię piękna, która jest niejako naukowem uzasadnieniem przytoczonych wyżej tez. Zestawienie tych dwóch, zgoła niewspółmiernych dokumentów umysłowych epoki jest dziś, z perspektywy ubiegłych dziesięciu lat, bardzo ciekawe i znamienne.

Punkt wyjścia rozumowań Abramowskiego stanowi psychologia momentu narodzin piękna w duszy człowieka. Wszystko—mówi,—co nazywamy i poznajemy, co wyrasta na podścielisku naszych potrzeb, co kombinujemy dowolnie dla osiągania różnych celów—to tylko o b l i c z e m y ś l o w e zjawisk, przeistoczenie się intuicyi pierwotnej pod działaniem uwagi. Ale to wszystko stanie się zgoła czemś innem, jeżeli odtrącimy pierwiastek intelektualny, czyli gdy się zatrzymamy u progu myśli.

---

*) patrz „Przegląd Filozoficzny". 1898. Ze szyt III. (str. 102 i następne).

„Pomiędzy rzeczą a nami zachodzi wtedy całkiem nowy stosunek — stosunek estetyczny; zjawisko, z którego zdjętą została tkanka przekształcenia apercepcyjnego, osłona intelektualizmu, w jakiej zwykle oglądamy cały świat rzeczy, ukazuje nam swoje drugie oblicze, intuicyjne, oblicze uczucia przedmyślowego. Właśnie zetkięcie się nasze z tym obliczem, wyzwolonem od myśli, jest narodzinami piękna w duszy ludzkiej.“ Taki anti-intelektualny charakter piękna określa wszystkie zasadnicze cechy sztuki. Przedewszystkiem usuwa z niej użyteczność życiową. Celem jest samo piękno. „Ani artysta, ani ci, co przyjmują od niego piękno, nie mogą mieć na widoku użyteczności, gdyż w takim razie dla obudzenia w swej duszy pewnego uczucia estetycznego musieliby rozumować. Dzieło sztuki, rozsądzane podług użyteczności, stałoby się tezą, przekazującą ludziom wiadomość tego, co jest lub tego, co być powinno, lecz nie miałoby w sobie piękna. Piękno bowiem ma tę własność, co i dobroć, że jeżeli wychodzi ze sfery czystego poruszenia serca, obarczając się przesłankami i rozumowaniem, natenczas zatraca się jako rzeczywistość psychologiczna człowieka i pozostaje

tylko podrobione jego ujawnienie się nazewnątrz. Celowość użyteczna piękna może objawić się jako jego dalszy wynik psychologiczny, z rozbudzenia pewnych nastrojów i idących za nimi myśli pochodzący; lecz w chwili zjawienia się piękna w duszy artysty lub przyjmującego piękno istnieć ono nie może, bo wtedy zachodziłoby przystosowywanie tworzącego się piękna do danego celu, to jest praca intelektualna czyli zaprzeczenie piękna."

W psychologicznej naturze piękna znajdziemy również wyjaśnienie, dla czego nie może ono posiadać swoich kanonów, ani sprawdzianów społecznych. W tej dziedzinie istnieje najwięcej nieporozumień. Gdy we wstępie pierwszego tomu mówiliśmy, że prawdziwa twórczość wyzbywa się wpływu przejściowych dążeń społecznych, to nie znaczy, iż żadne dążenie społeczne nie może być przedmiotem sztuki. Chodzi tylko o stosunek twórcy do tego przedmiotu. Jeżeliby — mówi słusznie Abramowski — dzieła sztuki powstawały z przystosowywania pewnej ogólnej idei użyteczności społecznej do różnych poszczególnych wypadków i zagadnień, natenczas posiadałyby one zarazem i swoją wartość ogólnie spo-

łeczną i musiałyby wspierać się na całem rusztowaniu pewnych stałych prawideł. Artysta tworzyłby wtedy intelektualnie i ludzie musieliby w sposób intelektualny poszukiwać piękna w dziełach sztuki, podobnie jak poszukują prawdy, przymierzając do danej rzeczy wzór społeczny, ideę ogólną. Ale wtedy nie byłoby piękna, gdyż piękno, odnajdywane jako wniosek z pewnych rozumowań, jest psychologiczną niemożliwością. Właściwa praca artysty zasadza się tylko na zatrzymaniu czynności intelektu, na wyswobodzeniu danej rzeczy od umysłowości, i gdzie tylko to może być uskutecznione, tam zjawia się piękno. Każdy przeto moment życiowy służyć może za przedmiot dla działalności artystycznej, gdyż o pięknie jego decyduje nie treść, którą w sobie zawiera, lecz sposób, w jaki nań patrzymy.“ Jeżeli więc mówiliśmy, że „piękno jest wzruszeniem estetycznem“, to nie znaczy zgoła, iż domagaliśmy się jakiegoś specyalnego gatunku „sztuki czystej“, bo wszelka sztuka prawdziwa jest czysta, czyli oswobodzona od balastu intelektualnego. Znaczyło to jedynie, iż mamy na myśli stosunek twórcy do własnego dzieła, iż zapytujemy, czy autor, tworząc, jest

w tym stanie kontemplacyi, który Abramowski nazywa „zawieszeniem czynności intelektu“ albo „uczuciem przedmyślowem.“ (*)

---

*) Niektórzy krytycy pierwszego tomu „Młodej Polski,“ nie zgadzajac się na zawartą tam próbę określenia stosunku życia do sztuki, dopatrywali się sprzeczności pomiędzy założeniem a poglądami na poszczególne dzieła autorów. „Arcydzieła — mówi B. Chlebowski — twórczości ludzkiej, od hymnów wedyjskich i Psalmów, rapsodów Homera i mów Demonstenesa (sic) począwszy, a zamykając ich poczet „Dziadami“, „Nieboską“ „Królem duchem“, powstały pod wpływem wzruszeń, których nie można nazwać estetycznemi i dążeń, które, z małym wyjątkiem, mamy prawo uważać za „przejściowe.“ Pojmując w ten sposób „wzruszenie estetyczne“ i „przejściowość dążeń społecznych,“ musi B. Chlebowski twierdzić, że „hasłu niezależności twórcy od potrzeb i dążeń współczesnego życia, przeczy cały dotychczasowy rozwój sztuki i literatury.“ Tymczasem n i e z a l e ż n o ś ć omawiana polega nie na tem, aby zawisnąć w powietrzu lub stanąć po za życiem, lecz na stosunku twórcy do przedmiotu swej twórczości. „Nawet pospolitość życiowa zdolna jest ujawnić piękno, jeżeli staniemy do niej w stosunku kontemplacyi.“ Gdy więc mówimy o „wzruszeniu e s t e t y c z n e m“, to chodzi nam o ten stan „wyswobodzenia danej rzeczy od umysłowości,“ który odróżnia artystę od filozofa, uczonego, kaznodziei, pedagoga, polityka, nauczyciela energii społecznej. Artysta może być

Z natury piękna wynika również jego charakter indywidualny. „Uspołecznione jest to tylko, co podlega ujęciu myślowemu i sprawdzianom rozumowym, co może wyrażać się w pojęciach, prawach lub instytucyach; żadne zaś odczuwanie przedmyślowe człowieka, żaden stan nastroju, nie daje się uprzedmiotowić w jakikolwiekbądź sposób i odnajduje się tylko w moich własnych, niedościgłych dla nikogo głębiach cenestezyjnych. Najgenialniejsze dzieło sztuki staje się pięknem wtedy dopiero, gdy to piękno jest rzeczywistością psychologiczną jednostki; podczas gdy uspołecznione idee — własności lub rodziny np., zachowują swoją wartość określoną i trwałą wtenczas nawet, gdy w duszy ludzkiej nie znajdują swego odzwierciedlenia indywidualnego".

Z rozważań tedy psychologicznych Abra-

---

najgłębszym patryotą lub działaczem społecznym, lecz w sztuce swej wtedy jedynie jest artystą, gdy pierwiastek rozumowy, intelektualny, gdy uczucie patryotyzmu lub uczucie społeczne zamienia się w nim organicznie na wzruszenie estetyczne. Sztuka nasza (zwłaszcza powieść) ostatniego wieku przesiąknięta była pedagogiką społeczną i dla tego naturalny stosunek artysty do życia nazywamy „sztuką dla sztuki." (przyp. autora).

mowskiego wynika to samo, co Przybyszewski głosi w swej spowiedzi estetycznej, pochodzącej z intuicyjnych jedynie przesłanek: sztuka nie da się podciągnąć pod społeczny strychulec jakiegokolwiek sprawdzianu ideowego. „Kryteryum sztuki dotyczyć może tego tylko — kiedy mój stan psychiczny jest stanem piękna, to znaczy, że nie orzeka ono przedmiotu sztuki, lecz warunki psychologiczne, przy których pojawia się piękno rzeczywiste t. j. indywidualne". Mówiąc w ten sposób, Abramowski przełożył na język filozoficzny i uzasadnił rozumowo najważniejsze uczuciowo-poetyczne twierdzenia estetyczne Przybyszewskiego.

*
* *

Właściwą swą, oryginalną fizyonomię pokazał Przybyszewski w drugiej części własnej estetyki, a mianowicie w swej mistyce. Sztuka jest dla niego „odtwarzaniem duszy we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre lub złe, brzydkie lub piękne. Dusza artysty kroczy wciąż z łona wieczności na ziemię, nieustannie się ucieleśnia, coraz bogatsza, silniejsza i więcej ucieleśniona, aż wreszcie dochodzi do świa-

domości całej swej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, staje się geniuszem, t. j. odsłania się w swoim absolucie, w całym przepychu swej nagości. Sztuka jest objawieniem duszy. Cała zaś dotychczasowa sztuka była realistyczna, a więc była bezdrożem duszy".

Przetłomaczona na język prozaiczny, głossa ta znaczy, że istnieje gdzieś, po za nami świadomość transcedentalna, której nasza świadomość empiryczna stanowi cząstkę. Ta świadomość absolutna nawiedza niekiedy artystę, który wówczas będzie prawdziwym twórcą. Przez częste wędrówki „z łona wieczności na ziemię" dusza zyskuje coraz większą doskonałość, aż „dochodzi do świadomości całej swej potęgi", czyli staje się geniuszem. „Dusza jest jedyna i niepodzielna; jej uświadomiona cząsteczka potrzebuje kilku biednych zmysłów, ale po za zmysłami tkwi jeden niepodzielny organ, w którym miliony zmysłów się przenikają, w którym każde zjawisko objawia się we wszystkich swych wartościach, objawia się, jako jedność i absolut. Dźwięk jest tam równocześnie barwą i wonią i wszystkiem tem, na co w mowie nie ma wyrażenia". Sztuka więc ma przed so-

bą dwie drogi: mózgu i duszy. Pierwsza—to droga „biednych pięciu zmysłów, które obejmują życie tylko w jego przypadkowościach, w jego smutnej a głupiej przypadkowości"; dla drugiej zaś, dla drogi duszy „życie jest ciężkim snem, a bolesnem przeczuciem jakiegoś innego życia i zaświata".

Wybierając „drogę duszy", Przybyszewski pragnie przeniknąć do tej absolutnej świadomości, przez „oddawanie i odtwarzanie uczuć, myśli, wrażeń, snów, wizyj, bezpośrednio jak się w duszy przejawiają, bez logicznych związków, we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach".

Zobaczymy za chwilę, jakie rezultaty wydać mogła sztuka w ten sposób pojmowana. Tymczasem zastanowić się warto nad jej genezą indywidualną, to jest spróbować odtworzyć rozwój psychologiczny poszczególnych etapów jej uświadomienia.

Na dnie istoty takiej jednostki poetyckiej, jak Przybyszewski, istnieje całkowita bezradność i bezbronność wobec wzruszeń ze świata zewnętrznego. Najdrobniejsze zjawisko może go wybić z równowagi. „Aby — mówi—coś we mnie wzbudziło uczucie, które mnie do obłędu doprowadzić może, aby mnie coś mogło popchnąć na drogę najwy-

uzdańszej rozpusty, dać mi nóż lub rewolwer w rękę, na to nie potrzeba jakichś dramatycznych scen, ni śmierci ukochanych, ani mordów, ani wszystkich tych okropnych rzeczy. To dzieje się tylko w teatrze. Aby dusza ma rozkwitła szałem miłości, na to starczy ciche, przelotne spojrzenie; aby dusza ma rozwichrzyła się szałem twórczym, na to starczy jakiś daleki dźwięk—i to przelotne spojrzenie, ten ukradkowy uścisk ręki, ten daleki dźwięk, ta drobna plama białej sukni—to są jedyne, istotne praiły, z których się nasze najpotężniejsze uczucia wyłaniają". Przy podobnym gatunku wrażliwości, gdy jaźń nie może się obronić przed samą sobą, gdy dusza poddaje się całkowicie każdemu, najbłahszemu nastrojowi, rodzi się w poecie łatwo uczucie jedności panteistycznej. Taką drogą powstał kult „nagiej duszy" Przybyszewskiego, taką drogą powstała jego głęboka wiara, że „sztuka wnika w istotę rzeczy, czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, nie zna ni granic, ni praw, zna tylko jedną odwieczną ciągłość i potęgę bytu duszy".

W tej całej mistyce estetycznej uderza najwięcej złudzenie n i e z a l e ż n o ś c i artysty, którą Przybyszewski podnosi bardzo wy-

soko, bo twierdzi, iż „artysta stoi ponad życiem, ponad światem", upaja się własną „potęgą" i mówi nawet o stirnerowskiej „jedyności" artysty. Niestety, potęga to niezmiernie krucha. Dusza, wczuwająca się bezgranicznie w każdy szczegół, jest słaba, bezbronna, zależna od siebie. Bezpośrednie jej wypowiadanie się Przybyszewski utożsamia z próbami wypowiadania się człowieka pierwotnego. „Coś—mówi—zrobiło w duszy jego olbrzymie wrażenie. Uczucie pierwotne czy to miłości, czy zemsty, czy strachu i przerażenia, wezbrało w nim olbrzymią falą, rwało się ku krtani, rozpierało mu piersi, aż mu się w uszach rozległ jego własny, przeciągły krzyk czy to zdumienia, czy przestrachu, czy też pragnienia. Pierwotny człowiek nie mówił swych uczuć, ale je śpiewał, długo, przeciągle; wyśpiewywał całą ciągłość i trwanie swego uczucia. Ten pierwotny sposób wypowiadania się, odtwarzania bezpośrednio swych uczuć w formie dźwięku jest dla mnie tem, co nazywam metasłowem lub metadźwiękiem". Stąd płynie dalej konsekwentnie charakterystyka prawdziwego twórcy: „Człowiek, który w swej twórczości jest w stanie, czy to słowu, czy to dźwiękowi nadać charakter uczuciowy,

a więc że dla niego słowo nie jest symbolem, nazwą, tylko bezpośredniem wyrażeniem uczucia, a z innej strony: dźwięk nie jest li tylko przyjętą formą, w jakiej to lub owo uczucie się przelewa, ale bezpośredniem odtworzeniem choćby najmniejszego przebłysku uczucia—ten jest twórcą, tworzy metasłowo czyli poezyę".

I tu wypacza Przybyszewski całkowicie działalność poety dzisiejszego, jako twórcy. „Metasłowo" czyli poprostu metafora człowieka pierwotnego jest zgoła czem innem, niż metafora dzisiejszego poety. Podobieństwa są zupełnie pozorne, a różnice wynikają z rozbieżności celów. U człowieka pierwotnego poezya zjawia się przy tańcu, który ma dla niego wielkie znaczenie społeczne, łącząc ludzi w zabawie i wspólnych celach. Podstawą tej najpierwotniejszej poezyi jest zjawisko fizyologiczne — r y t m, zachowywany przez człowieka pierwotnego bardzo wiernie i z widoczną przyjemnością.

Kiedy potrzeba wyrażania uczuć pobudza do powtarzania rytmów, powstaje poezya liryczna. Z wyjątkiem pieśni pogrzebowych, wyśpiewuje człowiek pierwotny tylko własne apetyty. Z czasem wchodzi do poezyi pierwiastek, również od uczucia zależny: trop,

obraz, metafora. Tropy animistyczne są filozofią, metafizyką pierwotnego człowieka. Przenosi on nieustannie wypadki własnego ja do zjawisk zewnętrznych, obdarza naturę cechami świata zwierzęcego, które więcej rozumie. Stąd powstaje jego mytologia. Pomiędzy mytem a tłomaczeniem naukowem zachodzi tylko różnica stopnia. Dwa więc zjawiska mają odmienną naturę: animizm wyszedł z potrzeby poznania, figury poetyczne zaś—z uczucia, z przyczyn fizyologicznych, polegających na tem, że gdy jednostka jest silnie pobudzona, ma skłonność do wyrażeń obrazowych. Przenośnia człowieka pierwotnego nie jest właściwie przenośnią, ale wyrazem jego stosunku do świata; poeta zaś, któryby przemawiał do nas metaforami, zawierającemi widoczną p r a w d ę, nie będzie się podobał, nie przyznamy mu „języka poetycznego". Metafory jego pochodzić muszą z samorzutnej gry wyobraźni. Poeta wierzyć może głęboko w prawdziwość swoich obrazów (wiadomo, że zdarza się to niekiedy), ale dla nas obrazy te nie są tak zwaną „prawdą" intelektualną.

Narzucanie tedy poecie dzisiejszemu tego samego języka uczuciowego, jakiego używał człowiek pierwotny, jest nieporozumie-

niem. „Metasłowo" Przybyszewskiego prowadzić musi konsekwentnie do zupełnego bezkształtu, zupełnej przypadkowości formy. Gdy dusza twórcy poddaje się każdemu nastrojowi własnemu, aby opiewać go bezpośrednio, nie ma wtedy żadnej nad sobą kontroli, staje się zupełnie bezradną. I bezradność ta zbliża ją do postawy, jaką człowiek zajmował w naturaliźmie. W sztuce naturalistycznej jednostka podlegała ślepym siłom wszechświata, była bezdusznem kołem w machinie społecznej; w sztuce „nowej", tak jak ją pojmuje Przybyszewski, jednostka, powolna potrzebie najgłębszego wczuwania się w samą siebie, zasłuchana w „metasłowa" swej „nagiej" duszy, jest zgoła bezbronna, nieświadoma swych giestów i myśli, oddana na pastwę „sił", których ani objąć, ani zrozumieć nie chce i nie może. To też, wbrew przewidywaniom Przybyszewskiego, sztuka jego wyczerpała się bardzo prędko w wizyach i okrzykach „metasłowa", a przeszła mimowoli do kształtów naturalistycznych.

III.

Najbliżej swych teoryj estetycznych stanął Przybyszewski w czterech poematach

prozą: „Na tym padole płaczu" *), „Androgyne", „Requiem aeternam" i „Nad morzem". We wszystkich mamy całkowitą powolność „metasłowu" nagiej duszy, we wszystkich jest tylko jeden bohater rzeczywisty: miłość, zakrojona na takie właśnie uczucie, o jakiem marzył Przybyszewski w swych „Drogach duszy". „Dla artysty-wybrańca miłość to—bolesna, pełna trwogi świadomość nieznanej, strasznej siły, która dwie dusze rzuca na siebie i pragnie je zlać w jedno; to — intensywne cierpienie, w którem dusza się łamie, bo czynu Nowego Testamentu, czynu tego stopienia się w jedno, czynu absolutnego androgynizmu dokonać nie może. Dla takiego artysty miłość to niesłychana świadomość strasznej jakiejś głębi, przeczucie jakiegoś otchłannego dna w duszy, na którem życie tysiąca generacyi się przelewa, tysiące wieków ich mąk i udręczeń, ich szał rozrodczy i żądza bytu". W poe-

*) Wyszły jeszcze po polsku, do tej samej seryi należące książki: „Z cyklu wigilii", która stanowi część utworu „Na tym padole płaczu" oraz „Poezye prozą"—antologia z różnych poematów prozą ułożona. Pozostały w oryginale niemieckim: Studya o Oli Hansonie, Chopinie, Nietzschem, oraz programowa przedmowa do „De profundis"

matach Przybyszewski ma trzy momenty, powtarzające się nieustannie i monotonnie: zdradziła go z innymi; zniknęła i pozostawiła go w tęsknocie; on upaja się wizyą najgłębszego, przepastnego posiadania, aż stapia się z nią w jedno, w zupełny androgynizm.

Poemat „Nad morzem" zajmuje w tej seryi odrębne, bardzo wybitne miejsce. W trzech innych utworach motywy zasadnicze są mniej więcej te same; obrazy, wysilone na zimno, powtarzają się dość często, a niewykształcone w sobie, rozwiewają się zwykle we mgłach. To, co nazywamy powszechnie akcyą, zostało zredukowane do minimum, zupełnie świadomie. „U mnie—mówi Przybyszewski — nie ma zazwyczaj żadnej akcyi, gdyż opisuję jedynie życie duszy. Wypadki zewnętrzne są tylko kulisami duszy—takiemi kiepsko pomalowanemi kulisami, jakie napotkać można w teatrzykach amatorskich na prowincyi". Jest to nieporozumienie, bo właśnie tylko „życie duszy" może mieć najpotężniejszą akcyę. Tymczasem w poematach Przybyszewskiego dusza krzyczy wciąż bezładnie, rozsypuje się w zgoła nieuchwytnych liniach. Tęsknota poety piętrzy metafory w góry, większe niż Himalaje, ale nie spowija ich w kształty, z konieczności uczucio-

wej płynące. Prawdziwa muzyka duszy jest tam uboga, powtarzająca wciąż te same tony i akordy.

W poemacie „Na tym padole płaczu" bohater ceni swą kochankę za rozkosze, które mu dała i za to, że jest źródłem i celem ostatecznym jego sztuki. Porównywa ją w długich inwokacyach do wszystkich bóstw, czci ją dla tego, że mu dała cierpienie i tęsknotę, „co myśli twórcy kojarzy, ręce ku Bogu wyciąga i mózg trawi żądzą poznania". I oto nadchodzi chwila, gdy kochanek spostrzega, że kochanka tęskni za innym. Rozpacz jego szuka przenośni najgłośniejszych, najmocniejszych, najdźwięczniejszych. Wyobraźnia poety, nie tak bogata, jakby się zdawać mogło z tego natłoczenia metaforycznego, buduje obrazy dość forsownie. Gdy bohater jest bardzo wzruszony, wraca do wspomnień dziecięcych, staje się biednem, kwilącem chłopięciem wiejskiem: „A otóż jestem w kościele. Jestem małe chłopię, owiany błogą świętością bóstwa, strojny błogiem szczęściem, utkanem z miękich jedwabiów, w sercu grają anielskie chóry". Wizya wiejskiego kościoła nawiedza go również w chwilach chłodnego patosu: „A po nad żarem południa, po nad złotymi

pokosami pszenicy w rękach twoich drga moje serce, krwawi i wzbija się w niebo. Drży świat, kornie kładą się pola, rozbrzmiewa las. *Tantum ergo Sacramentum* (ten obraz serca kochanka w rękach kochanki wraca później kilkakrotnie). Niekiedy, poeta nie znajduje w monotonii swych uczuć dostatecznego pretekstu do liryzmu; wówczas stara się określić rozumowo to, co się w duszy jego dzieje: „Bo w głębiach duszy przemienia się drżące wzruszenie i nabożna skrucha [mrocznych kościołów w miękie a drobne kształty twego ciała, a odległe drganie ciszy i westchnień stapia się w cichem zamyśleniu twych oczu". Albo jeszcze: „I cierpiałem, cierpiałem jak tylko ten cierpieć może, który całem swem jestectwem, całą swą sztuką tkwi w tej jednej kobiecie, co go kochać przestała".

Szczytem egzaltacyi w tęsknocie miłosnej Przybyszewskiego, kresem jego wizyj jest powtarzający się w poematach obraz stopienia się zakochanych w jedno, obraz androgynizmu: „Pani! Ty we mnie i Ja Tobą, Tyś mną... Czuję Cię w sobie, spoczęłaś we mnie, serce mego serca, dusza mej duszy: Ty bezpiersna! Androgyne!" Obłędna mara androgynizmu stanowi metafizy-

kę miłości Przybyszewskiego. Wszystkie cierpienia miłosne płyną stąd, że akt androgynizmu dokonać się nie może. Miłość wskutek tego staje się straszliwą zmorą, która osiada na duszy Przybyszewskiego-artysty i nęka go długą, opętańczą torturą.

Ona to rozpiera się także wielmożnie w poemacie „Androgyne", w którym mamy dziwne połączenie dotykalnej, codziennej, bardzo błahej rzeczywistości z pomysłem najbardziej rozwiewnym, jaki sobie wyobrazić można. Bohater po koncercie, na którym grał z ogromnem powodzeniem, otrzymuje kwiaty. Nie wie, kim jest ofiarodawczyni, ale jest mu to niepotrzebne. Wie napewno, że go kocha, więc sam zapłonął do niej natychmiast bezdenną miłością. Poemat jest opowieścią o gonitwach fantazyi bohatera za tą ukochaną, opowieścią monotonną w nastroju, powtarzającą dawne wizye poety. Są tu obrazy sztucznie powiązane z punktem wyjścia całości, są tu potworne rezultaty śmiesznie błahych przyczyn. Gdy np. zakochany staje przed zwierciadłem, zdaje mu się, że słyszy, jakby „rozległ się straszny grzmot, jakby jakaś planeta oberwała się i runęła na ziemię — zerwał się wściekły orkan wichru, piekielne chichoty

i wycia szarpały mu mózg na strzępy; naraz widzi w strasznem przerażeniu, jak się naokół zwierciadła tworzy świetlista mgła, krąży, wiruje, przetwarza się w kształty; coraz jaśniej rysują się linie i zarysy, kręglą się, nabierają ciała, tętnią krwią, dyszą ciepłem i żarem życia". Takie obrazy prowadzą bohatera ku n i e j. I cóż się stanie, gdy ją odzyska, a właściwie gdy ją pozyska, boć jej nie zna wcale? Połączą się w jedno — stanie się cud—Androgyne. „On i ona mieli powrócić do wspólnego łona, by zlać się w to jedno ognisko, w to jedno święte słońce. Tam się dokona cud wielki, nie ziemski cud: będzie jednym i niepodzielnym; będzie Bogiem wszechjedynym, znowu Bogiem, co tu na ziemi rozłamał się w kawałki i cząsteczki — odsłonią mu się niepojęte tajemnice, rozwiążą się wszystkie cele i przyczyny bytu—i zakróluje nad wszelką ziemią i wszem stworzeniem: On—Ona". Kiedyniekiedy obrazy Przybyszewskiego są piękne, chociaż chłodne i sztucznie zdobione. Ale w logiczną konieczność i wartość walk i burz jego bohaterów czytelnik uwierzyć nie może. Dusza Przybyszewskiego, spowiadając się ze swych bólów, nie jest w stanie ani wzruszyć, ani utwierdzić w wierze,

że sama jest wzruszona. To największa klątwa jej „nagości".

Zupełnym chaosem wielkich dźwięków i niedokształconych myśli jest poemat „Requiem aeternam". Trudno nawet ten dziwny utwór nazwać poematem. Sądząc z początku, chodzi artyście o kosmiczną wizyę: „Na początku—mówi—była chuć. Nic, prócz niej, a wszystko w niej. Chuć — to prały życia, rękojmia wiecznego rozwoju, wiecznego odchodzenia i wiecznego powrotu, jedyna istota bytu... Szalała za szczęściem, rżała za rozkoszą, gdy rozdarła pierwsze żyjątko i z siebie samej odrębną płeć stworzyła, by w wiecznej męce, gniewie, a bólu znowu się łączyć i w wiecznych zmianach coraz to nowe kształty, nowe istoty, coraz żywsze, coraz doskonalsze wytworzyć, coby jakąś nową i doskonalszą orgią lubież jej nasycić mogły. Aż wreszcie stworzyła mózg". Razem z mózgiem narodziła się dusza i odtąd zaczęła się walka pomiędzy chucią a duszą.

Po tej szczególnej genezie, napisanej rozwichrzoną prozą, następuje szereg bezładnych obrazów, trudnych do jakiego takiego skojarzenia. Brzmią w nich akcenty osobistej spowiedzi, doprowadzonej natychmiast do szału, wyją przekleństwa i bunty, targa

się tęsknota, krzyczy bezimienna rozpacz, przewala się bestya lubieżności — giną wiązadła spoistej koncepcyi. Zamiast symbolów, autor podaje rozfalowaną muzykę dźwięków, oszałamia się bezmiernem pijaństwem słów. „Uczucie — mówi sam — od woli się oderwało, wszystkie stany duszy do połowy tylko dojrzewają, skłębiony chaos myśli, podarta sieć uczuć — bez siły przetworzyć się w akt woli".

Poematem w prozie, który wciela najlepiej teorye Przybyszewskiego o twórczości bezpośredniej i o „nagiej duszy" jest—„Nad morzem". Niewielki ten utwór, z trzech rapsodów złożony *) posiada wielką, rzadko u Przybyszewskiego spotykaną harmonię nastrojów i ton prawdziwie podniosły. Nigdy d u s z a Przybyszewskiego nie używała piękniejszych, kolosalniejszych obrazów. Wytężona, piękna forma usiłuje stworzyć gorące uczucie, ale uczucie i tu nie drga żywem, naturalnem, łatwo odczuwalnem tętnem. Przemieniło się całkowicie na wartość metafizyczną i etapy tej przemiany stanowią najciekawsze w poemacie momenty. Niby to-

*) Rapsod pierwszy drukowano oddzielnie w „Życiu" krakowskiem, p. t. „Epipsychidion".

ny w muzyce przechodzą jeden w drugi trzy motywy: tęsknota za utraconą kochanką (zwykły temat Przybyszewskiego); niedościgły sen kosmiczny, który „noc księżycowa, pijana szałem i rozkoszą, śpiewa na lśniących roztoczach wód"; wreszcie—morze, nad którem poeta rozpozciera pasmo swych poetyckich tęsknot i dumań. Zrazu mieszają się ze sobą tematy: „Dwa krwawe światła na morzu. Dwa krwawe słońca, w których dwie wieczności się stopiły:—To twoje oczy... Piękno, niepożyte piękno jesiennej nocy nad morzem:— to Twoja piękność pra-początku, co czas i przestrzeń i mnie i Ciebie ze siebie wyłonił,—piękność przed-stworzenia, gdyśmy oboje w rozkosznem spowiciu spoczywali. Cisza w mem sercu, cisza bólu, co przestał już być bólem: — to cisza smutku twej duszy" i t. d. Potem wizya jej, ukochanej, co znikła bezpowrotnie, rośnie do olbrzymich rozmiarów. Fantazya poety (dość często uboga, gdy chodzi nie o wyraz i dźwięk, ale o koordynacyę obrazów) podsuwa bohaterowi myśl, że jest królem (ulubiony motyw Przybyszewskiego), a potem, że jest bogiem. Obrazy rosną, olbrzymieją, tęsknoty zamieniają się w wielkie światy, może staje się tęsknotą, miłość staje się mo-

rzem, ukochana kobieta staje się wszystkiem: i morzem i słońcem i tęsknotą. A oto koniec pięknych rapsodów: „Rozprysła się radość, szczęście przekwitło, dawno już prześniło się cierpienie. Tylko morze zostanie i miłość moja zostanie, co z ciemnych głębin jego tajemnic w płomiennych snach wykwita. I znowu roztaczam moje białe, życiem zmęczone skrzydła od jednego krańca morza do drugiego, w rozstęsknione ramiona ujmuję jego bólem spiekły zmrok i tulę do siebie i piję jego wieczność, moje wielkie, tajemne szczęście. — O jasna moja — o morze moje!“

Poemat „Nad morzem“ jest niejako centralnym punktem twórczości Przybyszewskiego. Nie tylko przystosował w nim konsekwentnie teoryę „nagiej duszy“, ale raz jeden pokazał, że „nagi i bezpośredni stan duszy“ może być piękny u prawdziwego artysty. „Słowo działa, jak ton i barwa równocześnie. Wszystko spływa w jedno w owym tajemniczym punkcie duszy, w którym wszystkie zmysły się przenikają, tak, że każde wrażenie przejawia się we wszystkich swych wartościach.“

## IV.

„Nad morzem“ jest jednocześnie kresem „bezpośredniości“ improwizacyjnej, którą Przybyszewski upajał się długo. Raz tylko miał poeta ekstazę tak czystą; na jego „nagą duszę“ czyhała wcześnie monotonia, od której nie łatwo się uwolnić, gdy się maluje tylko s t a n y miłości, a właściwie jedyny tego uczucia przejaw. Tęsknota za kochaną pobudza do ciągłego powtarzania skarg i żalów, w których dusza odsłonić zdoła jedną zaledwie swą cząstkę. Chcąc doznać wrażenia nowości, musiał poeta sztucznie wytężać wyobraźnię. A loty tej wyobraźni krążyły w sferze wąskiej. Ani się spostrzegł Przybyszewski, gdy, idąc po rzekomych „drogach duszy“, zaszedł na manowce zgoła z m y s ł o w y c h f a k t ó w, które zasłoniły sobą wszelkie poruszenia duchowe. I w tem zresztą reminiscencye z własnego życia wypełniły tak silnie jego fantazyę, że z trudem do niej dopuszczają inne elementy. Przybyszewski przejął się myślą, że pomiędzy jego życiem realnem, a jego twórczością istnieje związek niezwalczonej konieczności. „Życie zewnętrzne artysty urabia według

swej potrzeby istota metafizyczna w artyście, ta, która tworzy, a której narzędziem tylko jest istota osobista. Artysta żyje tak, jak musi, nie zaś tak, jak chce.“ Do myśli tej wraca wielokrotnie. W „Synach ziemi“ dręczy go ona często. „To jest — mówi — ta straszna tragedya prawdziwego artysty, że jest jakiemś narzędziem niewidzialnej potęgi, która mu tworzyć każe. Ma ona widocznie w tem ukryty, nieznany cel; chcąc go osiągnąć, wyszukuje sobie męczenników, i aby mogli tworzyć, niszczy im życie, robi ich ostatnimi nędzarzami, podstawia im nogę na każdym kroku, robi ich duszę smutną i przeczuloną, by to samo, co drugich zaledwie dotknie, ich śmiertelnie raniło“.

Wychodząc z takich założeń, Przybyszewski uważa zupełnie konsekwentnie, że gdy opisuje własne życie, nie jest wtedy o s o b i s t y, albowiem spełnia tylko przeznaczenie artysty. Wszystko mu jedno, o kim pisze, skoro każdy człowiek zależny jest od przeznaczenia. Zapewniał w „Drogach duszy“, że chodzi mu głównie o p o t ę g ę, z jaką wyrażają się uczucia i stany ducha. Skoro jednak pomiędzy życiem artysty a jego utworem istnieje bezwzględna współzależność, dzieło sztuki tylko wtedy będzie p o -

tężne, gdy przeżycia autorskie były bardzo intensywne. Z bohaterów Przybyszewskiego, na zasadzie tych przesłanek, wnioskowaćby należało, że siła i napięcie przeżyć autorskich były niewielkie. Jego stosunek do życia opiera się w najtajniejszych głębiach istoty na prostej, bardzo prostej religijności; stałym zaś fizyologicznym stanem jego organizmu zdaje się być depresya, znużenie, niewiara w potrzebę i możność wysiłku. Na tem tle zrodziło się w nim a potem rozrosło do olbrzymich granic poczucie wyrzutów sumienia. G. Dumas w swem studyum o „Biologicznych warunkach wyrzutów sumienia“ (*) wyjaśnia, że siła wyrzutu sumienia zależy ogromnie od fizyologicznego stanu jednostki. Zastrzyknięcie kofeiny wystarczyło w doświadczeniach eksperymentalnych, aby zmienić ton świadomości moralnej jednostki i zniszczyć w niej skrupuł lub wyrzut sumienia. „Stan depresyi i znużenia sprzyja powstawaniu wyrzutów sumienia. Wszelkie przesądy społeczne walą się na znękaną duszę; przetrząsa je ona na wszystkie strony i szuka w nich pokarmu.

---

(*) Revue philosophique, 1906. octobre.

Wyrzut sumienia jest więc znakiem, że przesądy społeczne albo raczej nasze nawyknienia moralne zwyciężyły nasze instykty". Przybyszewski w powieściach swych najchętniej zajmuje się „zbrodniami" moralnemi, którym nie daje pozorów cnoty, którym nigdy nie pobłaża. Wyrzuty sumienia powiększają także „zbrodnie" tendencyjnie, nadają im satanistyczny podkład, a stąd wynika jeszcze większy zamęt w duszach słabych w sobie, a wierzących, iż kieruje niemi jedynie prawo ślepej konieczności.

Powierzchowny pogląd na stosunek Przybyszewskiego do jego bohaterów stał się wskutek tego powodem różnych złudzeń krytycznych. Trylogia powieściowa pod ogólnym tytułem „Homo sapiens" poczytywana była tu i owdzie za rodzaj romansu nietzscheańskiego. Nic fałszywszego nad sąd podobny. Przybyszewski protestował sam całkiem słusznie i szczerze, że nigdy zwolennikiem Nietzschego nie był. Jego natura religijna, zależna od moralności bieżącej, była zawsze daleka od pretensyj „nadczłowieka." W „Życiu" krakowskiem *) Przybyszewski pisał

*) № 46 z r. 1898.

z brawurą, która go zwykle cechowała, że uwielbia Nietzschego jako poetę, ale zapewniał, że Nietzsche-myśliciel — jest dla niego „zupełne zero" (sic!) i dowodził, że Nietzsche „stworzył sobie z Übermenscha poduszkę, na którejby mógł złożyć swą zmęczoną głowę." Przeciwstawiając filozofię Nietzschego własnym na świat poglądom, Przybyszewski oświadcza: „W każdym z mych utworów uwielbiam i korzę się przed ideałem miłości, która cały świat obejmuje. Falk klęka i całuje ręce Czerskiemu, fanatykowi wiary i miłości, a jeżeli wobec tego ktoś mnie nazywa uczniem Nietzschego, to jedno tylko powiedzieć mogę: niech się nasamprzód czytać nauczy."

Istotnie, główny bohater powieści „Homo sapiens" daleki jest od nietzscheańskiej postawy. Falk jest objawem słabości i bezradności, jest ofiarą hiper-erotomanii, jaką dostrzegł w nim krytyk niemiecki, Leo Berg. Falk czytał Nietzschego wiele, nie mógł jednak wypracować w sobie woli potęgi i nie marzył nawet o tem. Ma on pewien bezwstyd w myśleniu, który nasuwa analogie z nietzscheańską amoralnością. Wiemy, że Nietzsche starał się wyrwać ze swego mózgu moralne wyobrażenie o losach świata; Falk

jest także niemoralny, rozprawia nawet o konieczności naturalnej swych postępków, dowodzi, że jest jedynie posłuszny naturze wówczas, gdy popełnia niegodziwość. Ale ta świadomie niemoralna postawa, to odsyłanie grzechów naturze kończy się, gdy Falka ogarnia depresya i gdy z nią nachodzą duszę wyrzuty sumienia. Wtedy Falk staje się bezradną, godną politowania istotą. Czyny Falka zdążają w kierunku najmniejszego oporu i centralizują się wszystkie w życiu płciowem. Uwierzył, że musi uwodzić i niszczyć różne istnienia a wiarę tę zjednoczył z bardzo żywem i bardzo dla niego dotkliwem przeświadczeniem, że jest moralnym potworem bez ratunku. Tak o nim myśli całe jego otoczenie, on zaś ulega suggestyi tych sądów. „Są ludzie—mówi Nietzsche—którzy przez całe swe życie nie czynią nic dla swej jaźni i działają jedynie dla widma tej jaźni, jakie się utworzyło, podług ich powierzchownego poglądu, w głowie ich otoczenia a które później przyjęli z rąk swych bliźnich, jakby stanowiło ich rzeczywistą osobistość.“

Falk ma anegdotę życiową dosyć smętną. Podzielił ją autor na trzy części. W pierwszej p. t. „Na rozstaju“, Falk, polski

literat w Berlinie, odbija najlepszemu swemu przyjacielowi, malarzowi Mikicie narzeczoną, piękną i niepokojącą Izę Perier. Chociaż Falk zyskuje Izę za pomocą kabotynizmu, obłudy i kłamstwa, jest to najmoralniejszy czyn jego żywota, albowiem Falk kocha Izę i jest kochany. Mikita, nie mogąc znieść jednoczesnej straty przyjaciela i narzeczonej, odbiera sobie życie; Falk zaś pojechał z Izą do Paryża—po szczęście. „O, jak czuł się dumnym, jak szczęśliwym, jak silnym i jak smutnym", — mówi autor w zakończeniu. Ten okrzyk jest już zapowiedzią, że „szczęście", okupione życiem niewinnego człowieka, będzie kruche, czyli że przyjdzie arcybanalna pokuta za grzech, pokuta tem przykrzejsza, że jadem pospolitych wyrzutów sumienia zaprawiona.

Zresztą błogie „szczęście" przy żonie Falkowi nie wystarcza. Wezwany w drugiej części romansu p. t. „Po drodze" przez matkę dla uporządkowania interesów rodzinnych, jedzie na wieś i tam uwodzi systematycznie i świadomie piękną Marytę. Systemem tego uwodzenia Falk przejmuje się zupełnie naiwnie, stara się być wobec samego siebie cynikiem i „łotrem". Zniszczył w Marycie „wiarę", jak przystało na prowincyonalnego

demona, a potem, gdy już jej duszę opanował całkowicie, akt uwiedzenia spełniony został łatwo. Po czynie, który przecież wykonała natura, Falk wpada w zadumę. Szaleje burza; z chmury wypada piorun i rozszczepia przydrożną wierzbę. Dla Falka jest w tem jeszcze jeden dowód, że naturze wszystko wolno. A ponieważ Falk jest także naturą, więc i jemu wolno budować i niszczyć. „Kroczę — mówi po tysiącach trupów, bo muszę, i tworzę życie jedno po drugiem, bo muszę!... Bo tak chce przeznaczenie. Bo moje instykta tego chcą. Bo ja nie jestem sobą. Jestem zbrodniczą, szatańską naturą“. Nazajutrz Falk objawia Marycie, że ją okłamywał, ma bowiem żonę w Paryżu. Maryta topi się w pobliskim jeziorze...

Ale to nie koniec zbrodni, które „natura“ każe spełniać Falkowi. Będzie „kroczył po trupach“, aż go nie połamie rozpacz. Gubi tedy „w malstromie“ swej przewrotności trzy nowe ofiary, lecz w tym wirze traci sam głowę do szczętu. Uwodzi najpierw i do ostatecznej doprowadza ruiny Janinę Krukównę, korzystając z tego, że brat jej Stefan, agitator socyalistyczny, uciekł do Ameryki, a narzeczony jej, Czerski został uwięziony. Ta

zbrodnia będzie początkiem ekspiacyi Falka. Skoro tylko Czerski wyszedł z więzienia, zażądał, aby Falk rozwiódł się z żoną i poślubił Janinę. Zagroził przytem, że jeżeli Falk żądania tego nie wykona, Iza dowie się o wszystkiem. A właśnie Falk kocha podobno bezpamiętnie Izę, kocha ją dziwnem, śmiertelnie silnem a przecież chorem uczuciem, które mają wszyscy bohaterowie Przybyszewskiego. Falk widzi w Czerskim mściciela swych krzywd. Gdy zaś spostrzega, że Czerski, pogłębiony w sobie, wyzbył się wszelkich egoistycznych uczuć i żyje tylko myślą poświęcenia się ludzkości, Falk czyni go swoim spowiednikiem. Zapomina zgoła o „naturze", jako jedynej sprawczyni wszystkich jego „zbrodni" i kaje się, jak najżarliwszy pokutnik chrześciański. Wyznaje Czerskiemu wszystkie swe grzechy, żali się, że jest nieszczęśliwy, uczuwa dla Czerskiego tyle czci głębokiej, że go w rękę całuje. Oświadcza nawet, że byłby rad, gdyby Czerski całą tę spowiedź Izie powtórzył, bo przez pokutę mógłby się Falk odmienić i nowe życie rozpocząć. Wyrzuty sumienia wzmogły się jeszcze, gdy odebrał sobie życie przyjaciel, Grodzki, któremu Falk zatruł duszę i wywiódł go na drogę zbrodni. Od-

tąd Falk stał się pastwą udręczeń. Niekiedy boi się odwrócić: zdaje mu się, że słyszy płacz swych ofiar. Nawiedzają go bolesne wizye; blizki jest obłędu. Chcąc życie zakończyć, prowokuje innego przyjaciela, Kunickiego, ale pojedynek kończy się zranieniem wyzywającego. Znalazł wreszcie autor karę dla Falka: przybył do Berlina brat uwiedzionej Janiny, Stefan Kruk i—„wszystko“ Izie opowiedział. Stało się to, czego Falk obawiał się najmocniej: Iza porzuciła męża. Zrozpaczony Falk bełkoce wyrazy: „vive l'humanité!“, które czytelnik może tłomaczyć dowolnie.

W rezultacie „Homo sapiens“, powieść o tytule ironicznym, jest pierwszym, niedwuznacznym hołdem, jaki Przybyszewski składa sumieniu publicznemu. Falk określa nawet stosunek sumienia do natury. „Aby mieć na kogo zwalić winę za popełnione zbrodnie, natura ulokowała sobie w człowieku jakiś nieszczególny aparat zwany mózgiem“, ten zaś pozostaje znowu w związku z sumieniem, to jest z „takiem zadziwiającem zwierzątkiem, tysiące i tysiące lat tresowanem przez szatańską naturę, aby sprawiać ludziom męczarnie i to za zbrodnie, które natura popełniła“. Innym znowu razem Falk nazywa

sumienie „śmietniskiem, na które natura wszystkie swoje łajdactwa wyładowuje“.

Rozumowania te mówią wciąż jedno: człowiek jest słaby, a wówczas, gdy jest przeświadczony, iż posiada w sobie moc niszczącą, — czyha na niego sumienie, które go dręczy tysiącami tortur. Chociaż Falk zapewnia, że działa w nim jedynie n a t u r a, — jego pseudo-cierpienia nie budzą w czytelniku współczucia: nie widzimy w nich ani jakiejś przemożnej konieczności, ani jakiejkolwiek walki intelektu Falka. Intelekt to osłabiony, niezdolny do koordynacyi wrażeń, niezdolny do żadnego wysiłku.

W formie „Homo sapiens“ jest dość wątłem, źle na polski przełożonem opowiadaniem realistycznem. Gdyby nie pewne znaki manieryczne działających figur (słaba, rozpraszająca się wola, erotyzm głównej figury, zdolność łatwego przechodzenia od jednego czynu do drugiego, wprost przeciwnego swą istotą i charakterem, wreszcie — nadmierny wzrost wypadków i sytuacyi pod piórem) trudnoby uwierzyć, że to pisał autor „Nad morzem“.

To samo powiedzieć można o powieści „Dzieci szatana“. I tu bohaterem jest sumienie, ale bohater to zupełnie utajony.

Mieści się w samym już tytule powieści. Zbrodnicze czyny otrzymały podkład tak sztucznie okropny, a w okropności swej bezmyślny, że trzeba je było odesłać szatanowi. Ta metafora jest u Przybyszewskiego czemś niemal realnem. Nie wierzy może w szatana tak silnie, jak wówczas, gdy był małem dzieckiem i chodził do spowiedzi. Nie znaczy to przecież, aby stał daleko od wiary, która niepokoiła niegdyś jego dziecięcą wyobraźnię. Zajmował się szatanem wielokrotnie, próbował nawet dziejów satanizmu średniowiecznego w książce p. t. „Synagoga szatana", gdzie kreśli dowolną psychologię czarownicy. Szatan Przybyszewskiego to lubieżny rozkosznik, który do planów swych posługuje się kobietą. Takim go zresztą malowali wszyscy sataniści średniowieczni i nowocześni. W poetyckich określeniach jego władzy Przybyszewski nie wykazuje głębszej oryginalności. Szatan w rozprawie „Na drogach duszy" jest „duchem rokoszu i nieufności, ciekawości i nieokiełzanej anarchii. Jest Adonai zła, bogiem niezadowolonych i ambitnych, bogiem potępionych i szukających; bo wszelkie szukanie znaczy gubienie Boga". Stąd też wypływa określenie „dzieci szatana": „Oni wszyscy—mówi Przybyszewski—są dzie-

ćmi szatana: ci, którzy dla idei spokój tysiąca ludzi poświęcają, Aleksander a Napoleon; ci, którzy młodzież od wiary starych bogów odwracają, Sokrates a Schopenhauer; ci, którzy w głębie wnikają i zło ukochali, bo wszelkie zło to głębia, Rops, Baudelaire, Poe; ci, którzy się bólem rozkoszują i siedzą na Golgocie ludzkości, Chopin a Schuman; wszyscy ci, z ziemi porodzeni, co idą uboczem, bo wszelkie uboczе — to zbrodnia w znaczeniu ludzkiem i boskiem".

Dzieckiem szatana jest także Gordon, który rozwija swą niszczycielską, dość zresztą bezmyślną działalność w małem miasteczku prowincyonalnem. Gordon nie czyni sam niczego; posługuje się innymi. W połowie jest pseudo-anarchistą, w połowie zaś—szaleńcem. Niszczenie pojmuje Gordon zgoła naiwnie: postanawia spalić ratusz w małem miasteczku, spalić fabrykę, w której pracuje mnóstwo robotników, pozbawić chleba tłumy, bo głód jest najlepszym bodźcem do zbrodni. Zamiar wykona tem łatwiej, że jest spokrewniony z burmistrzem, że posiada w mieście ogromne wzięcie. Gordon chce niszczyć dla samego niszczenia: „Chcę —mówi—niszczyć nie na to, żeby odbudować

ruiny, ale na to, ażeby niszczyć. Bo niszczenie jest moim dogmatem, moją wiarą, mojem ubóstwieniem". Takie bezcelowe niszczenie ma być najpiękniejszą służbą szatanowi. Przybyszewski usiłuje zapewnić nas, że w szale Gordona, w jego zużyciu kolosalnej ilości energii na rzecz zgoła obłąkaną, istnieje jakiś satanistyczny giest, niezależny od jakiejkolwiek doktryny. Zapewniano, że Gordon ulegał wpływom Nietzschego, którego teoryę sparodyował, pozując na nadczłowieka zła. Posądzenie—niesłuszne. Sam Gordon przecież mówi: „Doktryna Nietzchego nie jest dla mnie ani lepsza, ani gorsza od jakiejkolwiek dogmatyki mieszczańskiej. Wszelka dotychczasowa filozofia spoczywała na etyce mieszczańskiej, na świętości i nienaruszalności posiadania. W końcu ostatni filozofowie zadecydowali, że samo życie jest złe; wszystkie jednak przyczyny, które podają na dowód, że życie jest bezwarunkowo nic niewarte, są natury ekonomicznej. Wtedy przychodzi utopista i chce przewracać świat do góry nogami, aby go poprawić, ale filozofia mieszczańska nie pozwala wyciągać takiej konsekwencyi ze swoich nauk. Własność ma nadal pozostać nienaruszalną. Cóż pozostaje?... Nietzsche naucza tak: Stań-

my się nad-ludźmi. Bądźmy estetyczni, mądrzy, genialni, pogardzajmy ludźmi i marnemi sprawami świata, zamknijmy się we własnej wielkiej duszy. Ja, Gordon, pogardzam tymi ideologami mieszczaństwa! wszystkich ich nienawidzę!... więcej jeszcze, niż gardzili nimi Napoleon lub Karol XII. Tych tylko dwóch uważam za prawdziwych filozofów. Jedyna rzecz, którą cenię na świecie, to jest potęga—siła—władza. Jedyna rzecz, której pozwalam regulować moje czynności — to estetyka. Pragnę doznawać wrażeń pięknych i silnych".

Pomimo tej teoryi zuchwałej, która wyobraża jedynie zamiar twórczy autora, Gordon nie ma w sobie ani prawdziwej siły, ani prawdziwego demonizmu, a jego rzekome „piękno" stanowi nędzną karykaturę neronizmu. Gordon ma dwóch uczniów-pomocników: suchotnika Wrońskiego i epileptyka Ostapa. Wroński, poprzysiągłszy zemstę całej ludzkości za to, że nikt nie chciał mu pomódz w leczeniu suchot, podpala ratusz i sam ginie w płomieniach; Ostap, który ma okraść kasę miejską, wiesza się w mieszkaniu Gordona. Gdy całe miasto stanęło w płomieniach, Gordona ogarnęło zwierzęce zadowolenie; upaja się rozpaczliwym krzy-

kiem i lamentem tłumu. To jest jego „satanistyczna“ postawa... O, jakże nędzna i bezmyślna! A w ciągu opowiadania Gordon tak butnie opowiadał o swojej „potędze“, obiecywał takie straszliwe przewroty!... Jakaż to licha figura ów szatan, któremu on służbę czyni! Raz tylko Gordon mówi całkiem słusznie takie słowa: „Nietzsche na papierze odwracał wartości, ja odwracam je w sobie. Chcę złego, tak zwanego złego, z tem samem naturalnem przeświadczeniem, z jakiem Maciek lub Wojtek pragną dobrego“. Tak,— Gordon jest tylko Maćkiem lub Wojtkiem zła, Wojtkiem, który źle i fatalnie zrozumiał doktrynę anarchizmu. Z szatanem ta smutna postać niema nic wspólnego. Zresztą szatan Przybyszewskiego bawi się istnieniami ludzkiemi, jak piłką. Falk posiada jeszcze poczucie, że ulega jakiejś zbrodniczej sile instynktów; Gordon—dumny jest ze swego obłędu. Wbrew więc woli autora, zło w powieści jego nie stało się demonicznem.

Do płomiennego języka swych wizyj wraca Przybyszewski w opowiadaniu „De profundis“. Stanął tu najbliżej dreszczu satanistycznego, którego szukał długo bezowocnie; uległ zarazem najsilniej straszliwej autosuggestyi, która go nękała przez całe życie.

Tortura miłości, dążącej do audrogynizmu stanęła przed jego wyobraźnią w kształtach żądzy kazirodczej. Różni pisarze starożytni i nowożytni dotykali tego przedmiotu, od Sofoklesa i Eurypidesa począwszy, a kończąc na Chateaubriandzie, Shelley'u, Byronie, Słowackim, d'Annunziu i Strindbergu. Jedni widzieli w nim tragedyę, drudzy — straszny, śmiertelny ból i rozterkę. Miłość kazirodcza pomiędzy bratem i siostrą rozwija się w opowieści Przybyszewskiego na tle roztroju nerwowego bohatera, na tle jego rozdwojenia osobowości. To jej odbiera naturalną tragiczność, pomimo, iż grzech, niecałkowicie spełniony, kończy się samobójstwem brata i siostry i pomimo wielkiego talentu autorskiego, objawionego w malowaniu rozwoju kazirodczego uczucia. Przybyszewski grozy nie budzi, władzy szatana nie ujawnia, ale odtwarza świetnie etapy choroby.

* * *

„Homo sapiens" i „Dzieci szatana"—to refleksy uczuciowo-artystyczne pobytu Przybyszewskiego w Berlinie: w pierwszej z tych powieści transponuje swe wspomnienia kawiarniane; w drugiej—swe marzenia, dyskusye

i bunty w szeregach socyalizmu. W obu utworach, źle tłomaczonych z niemieckiego, zaniedbanych w kompozycyi i stylu, autor podobny jest do dziecka, które podpaliło stóg siana i tak się swym czynem przeraziło, że biegnie do wsi i zapewnia wszystkich, iż nie kto inny, jeno sam dyabeł stóg podpalił. Przybyszewskiemu „z ducha ciągle grzmot idzie“, ale nieborodne ognie intuicyi we mgłach mu świecą. Stale i niezmiennie opowiada tylko o sobie. Każda jego książka stanowi nową spowiedź publiczną, nowe kajanie się, żal, gniew, krzyk duszy własnej, ale tylko w ł a s n e j. Wszystko, co opowiada o innych — to akcesorya albo uboczne przejawy jego jaźni nadmiernie wezbranej, tysiącami stygmatów pooranej. Artystyczny żywot Przybyszewskiego płynie bardzo monotonnnie. Tylko w „Dzieciach szatana“ zepchnął miłość na plan ostatni. Wogóle jednak nikną mu z przed oczu wszelkie walki, wszelkie upadki i wzloty myśli, cały nieskończony korowód bied i nędz naszego duchowego istnienia, albowiem wpatruje się wciąż w jedną tylko wizyę — wizyę „tańca miłości i śmierci“. Tańczą go zazwyczaj dwie pary, mocno do siebie podobne. Jeden człowiek zabiera drugiemu żonę lub kochan-

kę, pokrzywdzony robi to samo z żoną krzywdziciela lub—inną żoną. I rozpoczyna się straszny kontredans miłosny, kontorsye wściekłego bólu, którego treść poznać chciał Przybyszewski do gruntu. Gdy przyjechał do Krakowa, zgromadził około siebie pewną ilość młodych literatów, którzy go poczytali za mistrza, za herolda ich niejasnych dążeń i pragnień artystycznych. Cała gromada zbierała się w kawiarni. W Sienie, w XIII wieku, istniał klub rozrzutników, „brigada sponderecia“, złożona z dwunastu bogatych młodzieńców, którzy zebrali razem dwieście tysięcy dukatów, aby je wydać jaknajprędzej. Klub Przybyszewskiego tworzyła podobna „brigada sponderecia“, której członkowie starali się wydać coprędzej... zapasy woli, energii a niekiedy i talentu. Przybyszewski, nie ufając swej wyobraźni, począł znowu transponować ten żywot kawiarniany na obrazy powieściowe. Powstało w ten sposób opowiadanie „Synowie ziemi“. Jest ono świadectwem pewnego wyczerpania twórczego i pewnych nieporozumień autorskich. We wstępie przemawia Przybyszewski dość naiwnie jako odkrywca. „Miłość—mówi—to ta wielka tęsknota, która może się stać i wielką męczennicą, ku zupełnemu zespoleniu się

płci, by ród ludzki wyszlachetniał i do Absolutu doszedł. Do tego rdzenia życia chciałem dotrzeć i wobec tego najgłębszego zagadnienia bytu nie myślałem o rzeczach ubocznych, które wszystkie tkwią w tem jednem ognisku, w tym ogniu, o którym już Pytagoras mówił.“ Wprawiony odurzającym aromatem własnych słów w zawrót, zapewnia dalej, że badał „wszystkie przejawy miłości, by w ten sposób stworzyć sobie całokształt poglądu na byt.“ I w głębokiem poczuciu swej roli spowiada się dalej melancholijnie: „Może po mnie znajdzie się znowu taki, który prace moje (!) i próżne usiłowania podejmie, a wierzę, że w końcu przyjdzie wielki Napoleon słowa i twórczości, który sfinksową zagadkę rozwiąże i wygnaną z raju Świętości i Czystości Miłość do chramu świętego ludzkości napowrót wprowadzi i na ołtarz odwiecznych przeznaczeń wzniesie. Taką miłość świętą i tęsknotę za coraz doskonalszem zespoleniem się dwóch płci, dążących do swego Absolutu, oto to, co w moich utworach dawałem.“

Manifesty literackie najlepiej zawsze świadczą, jak mało artysta naturę swej twórczości rozumie. Przybyszewski jest najświetniejszym u nas dowodem, że „praca“ jego du-

cha była i jest zjawiskiem organicznem, mało od woli twórcy swego zależnem. Nicią, wiążącą opowieść o kawiarnianych „synach ziemi“ jest bardzo zwięzła historya: piękna, chłodna żona Czerskiego porzuciła męża i pojechała ze „smarkaczem“ do Paryża, skąd pisze do męża o... pieniądze; Czerski zaś pokochał żonę szlachetnego Glińskiego i jedzie z nią w „bajeczną krainę wiecznej wiosny, krainę tysiąca jezior i krajów dziewiczych“. Niezupełnie wiemy, co czuli w tym tańcu miłości Czerkaska i Glińska, ale mamy wspaniałą, bogatą legendę miłości Czerkaskiego. Śpiewa ją Przybyszewski na różne tony. Raz zdobywa się na huraganowe głosy, wykrzykując z siebie ową „kosmiczną siłę“, która go rozpiera; to znowu kwili i płacze, miota się i wije, bełkoce jakieś proroctwa, niby Pytya nad pieczarą. Patrzy w ślepia szatana, takiego sobie zwyczajnego Astarota lub Belzebuba, o którym naopowiadały niańki, i woła przeraźliwie: „A imię jego jest ból i cierpienie... A imię jego jest zło, bo wszelki ból tworzy zło albo korzenie jego tkwią w pierwiastku zła. Od powietrza, głodu, ognia i wojny i od szatana, co w dom przychodzi i dusze zwodzi, zachowaj nas, Panie!“ Potem rzuca się w płomienie uczu-

cia i śpiewa przecudne hymny. Opisy gry Szarskiego na fortepianie, — chwil tęsknoty Czerkaskiego za Hanką, są wzorami pięknej prozy Przybyszewskiego. Wreszcie Czerkaski-Przybyszewski zapada w zwątpienie: „A może twórca nie może być kochanym przez kobietę? Czy nie jest on właściwie litylko metafizyczną istotą, a zewnętrzny człowiek, ten, który pragnie, który czuje, błądzi i szuka szczęścia — tylko czemś przypadkowem, akcydensem?..“ Wątpienie to kieruje go do ołtarzów sztuki, modli się do niej najwznioślejszemi słowy, wierzy w swe twórcze przeznaczenie, zapewnia, że ma uświadamiać świat. „Ta szatańska natura chce się przez nas (t. j. artystów) uświadomić. A natura - ziemia potrzebuje nas, nieszczęsnych swych synów, by się dla innych uświadomić“. Czerski uczy się patrzeć na artystów, „jako na kosmiczną potęgę, w której natura coraz więcej się uświadamia“. Roztrząsa następnie istotę twórczości samej. „Ból, ból—woła rozpacznie — im gorszy, im więcej szarpie, tem płodniejszy. Tylko ból jest macierzą tworu. Et tout le reste — to Przybylski, he, he!“ — Więc tworzyć sobie sztuczny ból?—Nie, gdyż „jakaś nieznana siła pcha nas w kierunku najdzikszych cier-

pień i bólu, wyszukuje najdziwniejsze i najbardziej poplątane konflikty, bo to wszystko ma być pochopem do tworzenia". Niema co marzyć o szczęściu. Trzeba być hardym i splunąć na to głupie mamidło. Nietzsche powiedział: „Czyż żyłem kiedy dla mego szczęścia?—Dla mego tworu żyłem". Artysta — mówi Czerkaski — który nie umie sobie tego powiedzieć z tą samą dumą, nie jest artystą.

Ale w życiu dla swego tworu przeszkadza artyście sumienie społeczne, z którem zmaga się bezskutecznie. W walce z tym potworem, Przybyszewski, ów *poète maudit* Młodej Polski, jest najbardziej skrępowaną jednostką, jaką sobie wyobrazić można. „Pluje" na filistra dla tego właśnie, że nie umie uwolnić się od jego etyki... Wpijają mu się w duszę więzy naszych najstarszych, najupartszych przesądów. Wierzy we wszystkie dogmaty mieszczańskiego życia i cierpi, że grzeszy przeciwko nim. Mimowoli powtarza zdania, które się w nim kołaczą: „kobieta, przechodząc z rąk do rąk, nie może stać się dramatem dla człowieka." „Popełniłaś pani cudzołóstwo, ale uniewinniać się przed sobą — wstyd." „Człowiek, który ma piękną żonę, nie powinien mieć przyjaciół." To nie

jest artysta *wolny*, ale człowiek tęskniący całą duszą ( i napróżno... ) do wolności duchowej. Tymczasem głuszy wrzaski instynktów dyalogami o... szóstem przykazaniu. A do tego wszystkiego dołączył się jeszcze jakiś żal straszny, nigdy nieukojony, samobójczy, beznadziejny. „Artysta zawsze to zrobi, co ma zrobić, a czy w ten sposób, czy w inny zmarnieje, to tylko obojętna forma zmarnienia.“

Wzorów takich „marnień“ mamy w „Synach ziemi“ kilka. Dzieją się one pośród ludzi, którzy otaczają Czerkaskiego, a którzy są właściwie niedokończonymi, albo wspaczonymi wykształtami jego ducha. Szarski pije, bo niema nakładcy, któryby rzeczy jego drukował, bo—„lęk i rozpacz w jego sercu.“ Winiarski mógłby być olbrzymem, gdyby mu dano coś do roboty. Górecki się zastrzelił, tak wyjaśniwszy tragedyę swego zgonu: „Odradzamy się przez śmierć, by wrócić po stuleciach potężniejsi i piękniejsi, kiedy ludzkość będzie tak bogata i tak królewska, że nie zażąda od sztuki pożytku.“ Szarski wiesza się, bo nie chce być służebnikiem motłochu... I oni także, walcząc i cierpiąc, usprawiedliwiają się przed „publicznością“: „Jeżeli kto pije, to ma do tego ty-

siąc i jeden powodów.“ „I to nas, nas, nazywają wyrzutkami, potworami, satanistami, hu, hu! Za to, że parę flaszek szampana wypijamy!“ Ale wszyscy ci smutni „synowie ziemi“ ciekawsi są od Czerkaskiego. Oni tworzą, męczą się i giną, „bo przyszli na świat zapóźno.“ Wtedy winni byli się urodzić, „kiedy człowiekowi było święte wszelkie objawienie natury, wszystko jedno, czy sprzyjające, czy zgubne i niszczące; wtedy, kiedy syn ziemi czuł się jej atomem i w każdym przejawie duszy ludzkiej, choćby najbardziej zbrodniczym, widział działanie pytagorejskiego praognia, w którym dusza ludzka rozpalała się do życia ziemskiego.“ Czerkaski zaś rozwiązuje wciąż kwadraturę koła miłosnego i śpiewa przytem smutne pieśni, głuchy na wieszczbę zimnego mędrca z „Dyalogów filozoficznych“, który mu szepce podstępnie, iż ten wyższy świat, który sprowadzić ma panowanie czystego ducha, nie będzie miał... kobiet. „Miłość stanie się nagrodą maluczkich, aby mieli powód do życia. A nie będą przecież godni pożałowania“...

* * *

Smutnie więc naogół wygląda naga d u-

sza Przybyszewskiego w jego poematach i powieściach. Nie pali się nigdy wielkim, własnym płomieniem: weszła cała w zmysły, żądze i instynkty. Sam poeta wyobraża ją sobie przedziwnie: „Jest to mówi — organ ekstatystycznych wizyj, najwyższego erotyzmu, takiego, w jakim Rops stworzył swoje *Sataniques*, a Chopin Sonatę B-moll. Dusza nigdy nie była czysta, delikatna i marząca (jak chcą fałszywi idealiści); ona jest wybuchem sił wulkanicznych, wieczną walką Jakóba z Aniołem, jest krzykiem, wstrząsającym całą naturą, groźną rozpaczą konającego olbrzyma, który chciał zdjąć z nieba słońce i ginie od jego promieni". Kształty tej duszy stwarzał sobie Przybyszewski z takiem natężeniem nerwów, że urosła mu w niesłychanego potwora, w bestyę, przerastającą wszelkie apokaliptyczne wizye. I stał się w końcu fakt nieoczekiwany: Przybyszewski zląkł się własnych marzeń, przeraziły go wizye własnej wyobraźni. Na dnie nagiej duszy, której kazał wypowiadać jaknajmocniej wszystkie swe pożądania, bóle i rozpacze—ujrzał rzecz starą, znaną powszechnie, a mianowicie: sumienie społeczne.

Odezwało się ono najdobitniej w jego dramatach.

## V.

Jedną z najciekawszych tajemnic talentu Przybyszewskiego jest jego zwrot ku twórczości dramatycznej. Dramat przecież ma swe wymagania stałe, odwieczne, których nikt zlekceważyć nie może: żąda akcyi, a tę Przybyszewski otaczał w swych poematach gęstemi mgłami, albo ją pogrążał w zupełnej dowolności w swych powieściach; żąda wyraźnych linii konstrukcyjnych, a o te Przybyszewski nie dbał nigdy; żąda logicznej psychologii charakterów, a logiką Przybyszewski często pogardzał, zasłuchany bezpamiętnie w szepty, okrzyki i chaotyczne rozpacze tego, co nazywał nagą duszą. Utrzymują niektórzy, że silna zapowiedź zdolności dramatycznych tkwi już w „Homo sapiens“ i w „Dzieciach szatana“. Trudno to zdanie podzielić. Są tam sytuacye dramatyczne, jest napięcie dramatyczne, ale niema ludzi naprawdę dramatycznych, gdyż kieruje nimi ślepa, zazwyczaj bezmyślna siła instynktu.

Nie podobna było ani na chwilę przypuścić, że artysta, nieuznający żadnych, ani cudzych, ani własnych reguł, zdoła zamknąć swe niesłychanie rozlewne wizye w szranki

skończoności dramatycznej. Tymczasem sztuki jego zaświadczyły, że właśnie w dramacie pozostawi Przybyszewski najtrwalsze imię. Pomimo monotonnie dobieranych, wciąż tych samych sytuacyi, umie budzić i rozwiązywać zręcznie konflikty duchowe, dyalogi określa liniami ściśle wygraniczonemi, postacie wiąże z akcyą silnie i nierozerwalnie. Ani joty w jego dramatach, frazesów zbędnych; wszystko w nich zważone i wyważone, a pomimo to żyje intensywnie i oryginalnie.

Już patrząc na dramaty Przybyszewskiego na scenie, widzimy, że autorowi w jego twórczej pracy dramatycznej towarzyszyła zawsze bardzo jasna świadomość. Przybyszewski tę wiarę naszą i spostrzeżenia potwierdził oddzielną rozprawą „O dramacie i scenie“, rozprawą, w której tłomaczy jasno, czego chciał i jak sobie wyobraża potrzeby nowoczesnego teatru.

Artysta—mówi—liczyć się winien z takim tylko widzem lub czytelnikiem, dla którego największą rozkoszą—wmyślać się i rozwijać bez końca poddaną sugestyę i na podanej kanwie dzierzgać wzory własnych tęsknot i pragnień. Nie wystarczy już jedna albo najwyżej trzy przyczyny, jakiemi w starych

dramatach motywowano czyn ludzki. Na każdy, chociażby najdrobniejszy czyn nasz składa się tysiące przyczyn znanych i nieznanych, przyczyn, na które składało się całe życie. Inteligentny widz musi wykreślić dla dramatu, odgrywanego na scenie, bezmierne horyzonty w przeszłości i w przyszłości. Horyzont przeszłości—to odtwarzanie sobie danych postaci w całem ich przeszłem życiu, przed dramatem. Ekspozycya, rozkładana niekiedy na półtora aktu, zgoła jest niepotrzebna. Horyzont przyszłości dojrzy widz w owym nieskończonym szeregu dramatów, które się wtedy zaczynają, gdy dramat kończy się na scenie. Pragnąc o ile możności skupić akcyę, uniknąć tyrad, monologów i tym podobnych środków starego repertuaru, nowoczesny artysta wyprowadza na scenę symbol. Należy się w tem posługiwać metodą, jakiej używał człowiek pierwotny, gdy chciał wyrazić, co się w jego duszy dzieje. Pamiętać jednak trzeba, że pierwotny człowiek wyrażał za pomocą swojej przenośni tylko jeden stan duszy, i że gdyby chciał każdorazowo taki stan wyrazić i dać całokształt swojej duszy, musiałby projekcyami swego mózgu cały świat zaludnić. Dramatopisarz postępuje inaczej; wyławia z duszy

działającego to wszystko, co tragedyę jego życia stanowi i tworzy nową postać. Wywołuje projekcyę wewnętrznej walki i rozterki i ma odrazu dwie silne, ustawicznie na siebie oddziaływające postacie. Zamiast cudzych opowiadań i monologów, powstaje żyjąca istota, która traci w pewnej części symboliczny charakter i staje się przyjacielem lub wrogiem, nieznaną i ukrytą na dnie duszy potęgą, jaka się w naszych snach, wizyach i przeczuciach objawia lub też—strasznym gościem, co w sercu człowieka się zagnieździł. Postacie takie winny być tak postawione, aby widz przy całej pewności, że ma do czynienia z istotami realnemi, nie przestał mieć wrażenia ich tajemniczości, ich głębszego i ukrytego znaczenia. Dokonać tego może, oczywiście, tylko moc twórcza artysty. Jeśli dramatopisarz chce pokazać głębsze, metafizyczne znaczenie jakiej tragedyi, — związku jej z tajemniczą tragedyą wszystkich ludzi, wszystkich pokoleń, całego życia,—to bez symbolu obejść się nie może. Nie człowiek z symbolu, lecz symbol powinien wyłonić się z człowieka, wtedy bowiem jedynie nabiera żywotnej, spółdziałającej siły.

Otóż—mówi Przybyszewski — cały stary dramat aż do Ibsena był właściwie drama-

tem zewnętrznym. To, co wywołało konflikt dramatyczny, przychodziło z zewnątrz. Gra aktora była „bohaterska“ i „charakterystyczna“; musiał on gwałtownie i dobitnie akcentować stosunek do tej zewnętrzności, a stosunek ten obracał się w ciasnem kole najpierwotniejszych uczuć miłości, nienawiści, zemsty, rozpaczy i t. d. W dramacie syntetycznym wszystko odgrywa się w duszy bohatera, w jego sercu jest początek i koniec dramatu. Aktor winien szukać prawdy i prostoty, z jaką się wszystko w naszem sercu odgrywa. Zapominając o tem, że jest aktorem, nie powinien odtwarzać, ale być rzeczywiście tym, kogo przedstawia. Nie chodzi tu, naturalnie, o realizm. Przeciwnie: być aktorem-artystą, znaczy posiadać możność miewania wizyi, oglądać oczyma duszy postać, jaką stworzyć się zamierza.

Jakże ta teorya zrealizowała się w dramatach Przybyszewskiego? Zasada główna całej jego twórczości pozostała ta sama: Ponieważ ludzie są nędznemi igraszkami przeznaczenia, należy pokazać nie ich czyny, ale ich duszę, postawioną wobec Absolutu. Malując w dramatach tak samo jak poprzednio, wieczny „taniec miłości i śmierci“, Przybyszewski bierze fakty najbanalniejsze

i nasyca je siłą tragiczną. Zatruwa swe postacie absolutem i nakazuje im wypowiadać się okrzykami rozpaczy. Kiedy ich dusze wypełnione są bólem, a nerwy wytężone do ostateczności, puszcza wodze instynktom, wytwarza gwałtowne zderzenia i pokazuje, jak nędznie poruszają się w więzieniu nielitościwego Fatum. To też dla widza teatr jego stanowi nie tyle rozrywkę, ile opętanie jakiegoś koszmaru. Tłoczy duszę, nie wciągając jej w interes akcyi.

Ponieważ najmocniejszy konflikt objawia się, zdaniem Przybyszewskiego, w niepodzielanej miłości i w różnych następstwach miłości zakazanej, więc też nią zajmuje się Przybyszewski wyłącznie, wierny swemu przeznaczeniu. Z tego wszystkiego wynika pewne powtarzanie efektów, które jednak ocala tężyzna akcentów, czar stylu szerokiego a niekiedy wspaniałego.

Ponieważ chodzi o teatr syntetyczny, Przybyszewski nie wiele udziela nam informacyi o zewnętrznem istnieniu swych bohaterów. Zmusza nas do obcowania z bólem nieszczęśliwych istot, których głowy rozbija o kamienne oblicze Sfinksa. Przygody jego postaci są bardzo proste, znane powszechnie, czerpane zresztą z własnych powieści.

Młody indywidualista, Mlicki („Dla szęścia“) posiada od trzech lat kochankę Helenę, bardzo inteligentną i uczciwą, jak wszystkie porzucone kochanki. Przez pośrednictwo przyjaciela swego kochanka, Zdziarskiego, Helena dowiaduje się o istnieniu niebezpiecznej dla niej rywalki. Paczka listów, znaleziona w biurku Mlickiego wyjawia jej całe kłamstwo człowieka, który dla swego szczęścia porzuci ją niewątpliwie. Trudno sobie wyobrazić coś bardziej pospolitego, jak ten kryzys. Mlicki poślubi Olgę, chociaż ta należała do innych, wielu innych. Nie jest to zresztą kurtyzana: jest to ta sama kobieta, którą poznaliśmy już w „Homo Sapiens“ pod imieniem Izy. Poszukuje absolutu, ma jeden tylko ideał, jeden cel swego życia: piękno. Wciąż otoczona przez gromady mężczyzn—samców, wybrała Mlickiego. Ale wybór ten gmatwa odrazu kilka istnień. Zdziarski opowiada Mlickiemu i przypomina mu nieustannie o przeszłości Olgi. Bawiła się nim, jak innymi, aż się w niej śmiertelnie zakochał. Pewnego dnia skradł pieniądze przyjacielowi, aby za nią pojechać. Gdy wszystkie jego zabiegi nie pomagają, Zdziarski obmyśla zemstę. Podsuwa nieszczęsnej Helenie wyzwalające samobójstwo, a ten

koniec tragiczny zatruje na zawsze szczęście Olgi, ponieważ złamie słabego Mlickiego, niezdolnego zapomnieć, że dla szczęścia zniszczył dobrą i słodką istotę, która wszystko dla niego poświęciła.

Ta anegdota, z drobnych wiadomości dziennikarskich wzięta, staje się szczególnie bolesną, wskutek ujawnienia stanów duszy postaci działających. Autor odsłania ich żądze, pożądania i obawy, całą okrutną walkę ich egoizmów. Miłość łączy ich jak węże Laokoona. Cierpienia ich są rozmaite, ale dla oczu widza, wszystkie one cierpią z tej samej przyczyny. Ani na chwilę nie marzą o tem, by uniknąć zła, są bowiem głęboko przekonane o fatalnej konieczności własnych cierpień.

Cała sztuka jest jedynie nieubłaganą analizą dusz czterech osób, które gotują razem samobójstwo jednej z nich. Mlicki, najsłabszy (ponieważ najbardziej opętany przez miłość), rzuca się w ramiona Olgi ze świadomością męczennika, który ukrywa swe fikcyjne szczęście. Olga zabiera Mlickiego jak niezwyciężona, zimna moc i nie dba o następstwa tego czynu, chociaż widzi je jasno. Zdziarski upaja się nienawiścią, spędza czas na rozumowaniu, puszcza w ruch trzy dusze,

ukąszone przez bestyę miłości; ale odczuwa dobrze zbędność zemsty dla swego zrozpaczonego uczucia. Wszystkie giesty, wszystkie słowa postaci działających dążą do jednego celu: wrażenia końca,--samobójstwa--śmierci, jako nieodłącznej towarzyszki miłości. Trup Heleny zaciąży nad trzema sumieniami w sposób rozmaity, ale jednakowo fatalny.

Gdybyśmy zechcieli poszukać moralu tej wiwisekcyi, posłyszymy stałe twierdzenie Przybyszewskiego: miłość jest strasznem złem, jest siłą brutalną i egoistyczną, bardzo niesprawiedliwą skoro zostawia swym niewolnikom torturę wyrzutów sumienia i niepokojów.

W ten sposób, docierajc w dramacie do instynktu, zwracając się do ludzi żywych, Przybyszewski spotkał się oko w oko z „bestyą—jak mówi—złą i ponurą: s u m i e n i e m. Naga d u s z a wpadła w sieci, nadstawione przez n a g i e c i a ł o i nie znalazła dosyć sił ani to, by mu narzucić swe prawa, ani na to, aby mu być posłuszną.

Ten nieprzewidziany, straszny rezultat powiększył jeszcze rozterkę autora. Jego n a g a d u s z a, dręczona przez zmysły, uczepiła się rozpaczliwie s u m i e n i a s p o ł e c z n e g o. A ponieważ w tej zwodniczej ucieczce, wzmogło się jeszcze jego cierpie-

nie, autor szuka pociechy w poszukiwaniu praw grzechu.

* * *

To dziwne prawo rozwija Przybyszewski w drugim swym dramacie — Złote runo. Główna teza sztuki, źle zrozumianej i fałszywie sądzonej, jest oburzająco banalna. Brzmi ona tak: cudzołóstwo jest zbrodnią. Zbrodnia ta nosi sama w sobie pierwiastki kary przez wyrzuty sumienia. „Francuz,—mówi jedna z postaci działających—gdy jest zdradzony, zabija żonę za zgodą sędziów; Polak w podobnej okoliczności zabija samego siebie". Każdy czyn zawiera w sobie wewnętrzną, tajemniczą moralność. Cudzołóstwo ojca powtarza się dziedzicznie i w ten sposób grzech „mści się" potwornie przez inny grzech. Koło przeznaczenia miażdży ludzi, jak święty wóz hinduski. Wszelka pokuta jest bezskuteczna, ponieważ jest jeszcze zaspokojeniem pewnego rodzaju przyjemności. Złote runo miłości zdobyć można jedynie zbrodnią.

Z tej filozofii wynikły momenty okrucieństwa w sztuce. Postacie są tu bardzo podobne do postaci ze sztuki poprzedniej. Mó-

wią tym samym fatalistycznym językiem, wypowiadają tak samo swój ból rozpaczliwy. Ruszczyc przez swą miłość cudzołożną stał się powodem śmierci pewnego człowieka. Dowiadujemy się o tem w środku sztuki. Ruszczyc w ciągu dwóch aktów nosi maskę oddanego i wiernego przyjaciela swego własnego syna, Rembowskiego, któremu nie chciał wyjawiać tajemnicy jego pochodzenia. Odgrywa rolę jego dobroczyńcy, zakłada szpital, którego kierunek powierzył Rembowskiemu. W sztuce Ruszczyc posiada podwójny charakter: jest r e z o n e r e m i s u m i e n i e m całego tego towarzystwa, mniej lub więcej zbrodniczego. A wszystkie te zbrodnie dają się streścić w jednej: miłość cudzołożna. Rembowski uwiódł żonę swego podwładnego, doktora Łąckiego; Rembowska, która nie kocha swego zazdrosnego męża, pada w objęcia swego młodego kuzyna Przesławskiego, literata, który dopomina się głośno o prawa miłości.

W ten sposób powstaje męczarnia czterech osób, które odczują niezawodną zemstę grzechu. Ruszczyc, oszołomiony wizyami przeszłości, pierwszy spostrzega konieczność zła, które pomści jego grzech: będzie niem zdrada małżeńska jego synowej. Cierpi za

wszystkich, ponieważ jest pierworodną przyczyną zbrodni. Rembowska torturuje samą siebie, ponieważ musi porzucić swego dobrego i zacnego męża, który ją kocha szalenie. Łącki, który wie wszystko o stosunku swej żony z Rembowskim, cierpi straszliwie. Wreszcie Rembowski przechodzi udręczenia wszystkich postaci: Łącki przyszedł do niego z okrutną wizytą pożegnalną; żona błaga go, aby ją puścił z człowiekiem, którego kocha; od Ruszczyca dowiaduje się o tajemnicy swego pochodzenia i pojmuje zemstę przeznaczenia. Zabija się kulą rewolwerową, jak to uczynił niegdyś ojciec jego matki.

W ten sposób, w żadnej może sztuce, napisanej z wybitnym talentem, nie oddano prostszego hołdu zwyczajnej, potocznej moralności publicznej.

A jednak wiadomo, jakie gwałtowne komentarze wywołała ta sztuka w całej prasie. We Lwowie zabroniono jej wystawienia, jako niemoralnej.

Przybyszewski wpadł w podwójne sieci: poszukując Absolutu w głębi swej rozterki, znalazł najpospolitsze prawo społeczeństw chrześciańskich, a mianowicie: szóste przykazanie. A tymczasem przedstawiciele jednego z tych społeczeństw nie powiedzieli

mu: po co tyle hałasu o nic!—ale zaprotestowali głośno: ta kobieta cudzołożna nie jest Polką! Potępiono go, ponieważ jego moralność podobna jest do moralności powszechnej...

Dopełnieniem niejako tych dramatów jest epilog dramatyczny p. t. Goście. Osoby działające noszą nowe nazwiska, ale są tak wzruszone i tak się dręczą, że poznajemy w nich pary miłosne z „Dla szczęścia“ i „Złotego runa“. Rzecz dzieje się w fantastycznym pałacu, w którym zamknął się niepokój kobiety i młodego, zbrodniczego młodzieńca. Nie wiemy, jaką zbrodnię popełnili, ale domyślamy się, że zmiażdżyli jakieś istnienie ludzkie. Chcą uśpić swych gości, to jest wyrzuty sumienia, przez bale, tańce, zabawy. Ale goście tego rodzaju nie dają się uśpić. Przychodzą na bal, wcielają się w postacie żywe i prześladują wciąż, dniem i nocą młodych małżonków. Dają im poznać, że rządzi światem jedyny i nieuniknony porządek; kto go złamie,—skaże na śmierć swe serce. W tym pałacu złego sumienia przygotowuje się więc jeszcze raz śmierć dwojga istot, chociaż one popełniły—jak mówi dramat—przestępstwo powtarzane przez miliony ludzi szczęśliwych. Jakie prze-

stępstwo? Wszystko jedno. Każde odnajdzie swą pomstę. Wyrzuty sumienia dochodzą tu do najwyższego stopnia, bo do takiego, przy którym występują strach i halucynacye.

Te zasadnicze sytuacye dramatyczne utkwiły w wyobraźni Przybyszewskiego, dały mu takie niespodziane efekty, że począł je powtarzać w następstwie, raz szczęśliwie, drugi raz mniej szczęśliwie. Dramat „Matka“ mógłby być piękną tragedyą, gdyby go Przybyszewski utrzymał w liniach. Niestety, załamał się i — wpadł w jaskrawość melodramatyczną. A przecież żaden ze współczesnych pisarzy polskich nie ma mocniejszego, niż Przybyszewski poczucia tragizmu. Konieczność, przeznaczenie—to pojęcia, które wypełniają najgłębszą treść jego duszy. Wszystkie postacie jego dramatów mają poczucie fatalistycznej konieczności swych czynów i ten właśnie warunek nadaje każdej znamiona głębokiej odrębności, niekiedy wprost jedyności, przy pozorach codziennej szarzyzny. Przybyszewski pragnie we wnętrzu duchowem bohaterów złożyć pierwiastki konieczności, której nic zwalczyć nie może, która sieje wokół zniszczenie, łamie wszelkie „obowiązki“ i „prawa“. Ale

siła tej konieczności nie odpowiada niekiedy układowi sytuacyi. Chcąc konieczności wewnętrzne powiązać konsekwentnie ze zwykłą, materyalną egzystencyą bohaterów, musiał Przybyszewski szukać dość często pomocy przypadku czyli żywiołu zgoła niedramatycznego. Przewaga przypadku, jako regulatora akcyi w „Matce“ pogmatwała linie całego dramatu, posiadającego kilka scen pierwszorzędnych. Fakt zasadniczy stał się dawno, w nienapisanym prologu, w myśl formuły Przybyszewskiego: Okoński, przekonawszy się o zdradzie żony, odebrał sobie życie, idąc wzorem wszystkich podobnych bohaterów Przybyszewskiego. Po jego śmierci upływa kilkanaście lat nieznanego nam życia; wiemy tylko, że przez cały ten czas pani Okońska żyje ze swym kochankiem, Borowskim i że oboje czuwali nad tem, aby o rzeczywistej przyczynie śmierci Okońskiego nie dowiedział się jego syn, Konrad. Kształcą chłopca za granicą i w duszy jego otaczają pamięć ojca nimbem bohaterstwa. Dostajemy w dramacie epilog: Konrad dowie się, dla czego ojciec odebrał sobie życie. Autor miał do zbudowania kilka scen bardzo konsekwentnych, takich właśnie, jakich pełno w jego dramatach. Ale oto w najważniejszej chwili

wyobraził sobie, że zamiast logiki uczuć, które rozwijać się muszą z własnych założeń, lepiej użyć przypadku zewnętrznego i nadać mu pozory symbolu. Konrad kocha córkę Borowskiego, Hanię. Miłość ta bardzo łatwo zaprowadzić może Konrada do odkrycia strasznej tajemnicy samobójstwa ojca. Pani Okońska i Borowski z rozpaczą myślą o tem, że syn człowieka, który przez nich zginął, ożeni się z córką człowieka, który był jego zabójcą. Zachowują się wobec Konrada tak, że byłoby dla niego nie trudno domyśleć się prawdy i zmusić matkę do wyznań. Tymczasem Przybyszewski użył do wyjawienia tajemnicy śmierci Okońskiego pomocy pseudo-symbolicznego Przyjaciela. Zjawia on się nagle w domu Okońskich i informuje Konrada o tem, co było niegdyś. Realizm akcyi wymagał, aby Przyjaciel informacye swe czerpał nie z przeczuć (bardzo częstych u bohaterów „Matki"), ani z natchnień, ale—z życia: dowiedział się o powodach samobójstwa od Schiemera, powiernika Okońskiego, który przed śmiercią list do niego napisał. Konieczność więc ustąpiła miejsca przypadkowi. Za namową przyjaciela Konrad podpala własną fabrykę i niszczy wszystko. I, jak gdyby pragnąc

zupełnego potargania linii dramatu. Przybyszewski każe jeszcze Hani, narzeczonej Konrada, zginąć w płomieniach.

* * *

W dramatach poprzednich akcya zewnętrzna biegła często ku melodramatowi; tutaj — kończy się na akcentach surowych, bardzo już wyraźnie melodramatycznych. Zagadano natychmiast o „wyczerpaniu się“ Przybyszewskiego. Jak gdyby w hardej odpowiedzi na te przedwczesne żale, talent Przybyszewskiego znowu zajaśniał pięknym blaskiem w niepospolitym, pełnym głębokiej poezyi dramacie p. t. „Śnieg“. Występuje tu postać, którą znamy już z poprzednich utworów Przybyszewskiego: jest to nieuleczalna tęskota. Podobnie jak w dramacie „Dla szczęścia“ i tutaj trzy osoby przygotowują samobójstwo czwartej. Tylko w „Śniegu“ miłość ustępuje przed pożerającą potęgą tęsknoty. Oblicze tej władczyni znamy nieco z określeń autora: „Jak człowieka szarpnie taka straszna tęsknota, by wyjść po za siebie i wszystko, gdy żadne szczęście, żadna rozkosz nie wypełni duszy, nie jest w stanie ujarzmić tego wewnętrznego niepoko-

ju, okiełznać tego wściekłego rozpędu, który gna, gna i gna człowieka na oślep, po trupach, po ofiarach swej zbrodni, przed siebie, naprzód"...

Najdalej posunięty wykształt takiej tęsknoty wyobraża w dramacie Ewa, która nosi w sobie demoniczną siłę unicestwiania po przez miraże miłości. Ewa „straciła zdolność do czynu", „zamęcza siebie i innych", „opanowało ją jakieś obłędne pragnienie zniszczenia". Celem jej życia „związać i wlec za sobą człowieka, który z nigdy nieugaszoną tęsknotą na oślep za nią pójdzie". Ewa nie cierpi sama, bo jest narzędziem nieubłaganego fatum. Tadeusz kochał ją całą duszą, ale go tak przeżarła tęsknota, że, ratując resztki skołatanego serca, zanosi je prostej świetlanej, indylicznej dziewczynie, Bronce, którą zaślubia. Bronka jest przeczystym kwiatem natury; postawienie jej gołębich uczuć w płonące lub wygasające kratery serc ludzi, którzy ją otaczają, wytwarza liryczne momenty olbrzymiego natężenia.

Psychiczną odmianą Tadeusza jest brat jego Kazimierz, zrezygnowany sceptyk, tęskniący także „niewiadomo zakim i za czem". I on chce ogrzać się przy Bronce i on chce czuć przy sobie kobietę, „która nie zna ani

zasad, ani teoryj, ani kierunków, ani żadnych izmów, tylko jest sercem gorącem, czystem sercem": Kocha więc Bronkę, miłością bolesną, beznadziejną, bo nie czyha na szczęście brata.

Niestety, taką miłość, jaką Tadeusz miał dla Ewy,—„śnieg przypruszyć może, ale na to, by ją ogrzać, silniejszą i namiętniejszą jeszcze uczynić". Bronka to właśnie stała się dla zmartwiałego uczucia męża „białym, czystym śniegiem, który na zmarzłą grudę ziemi opadnie, ugrzeje, otuli tego trupa, dopóki nie odżyje, budzić się nie pocznie i z ciepłego już łoża, z ziarn, zda się zmarzłych ziarn, nowe, świeże kiełki puszczać pocznie". Bo oto zjawia się w domu Tadeusza, Ewa (która była dawną przyjaciółką Bronki) i — tragedya świadomego niszczenia rozpoczyna się z całem okrucieństwem logiki sercowej. Ewa w taki sposób znaczenie swe głosi: „Trzeba nasamprzód morze ujarzmić, góry rozkopać, trzeba przejść wszystkie męczarnie i wszystkie rozkosze, by się ten nowy świat przed oczyma odsłonił". „Cóż z tego, że wytnie się choćby najpiękniejszy las, by oczy swoje nowym i nieznanym jeszcze cudem upoić?" Nic więc dziwnego, że gdy Tadeusz Ewę zobaczył, „tęskni za swoją tę-

sknotą“ i chociaż opiera się całą siłą zmężniałej na razie woli, czarom Ewy, pójdzie za nią po przez zdeptany kwiat—to jest życie Bronki. „On—mówi Kazimierz do Bronki — za nią nie tęskni, on może jej wcale nie widzi, nic o niej nie wie, ale to tak, jakby była w nim, jakby go szarpała, jakby go smagała w jakiś straszliwy pościg“. Bronka pyta tedy z dziecięcą prostotą: „Za czem, powiedz mi, za czem?“ Kazimierz odpowiada: *„Tego nikt nie wie, nie wiedział, nie rozumiał, ani nie rozumie“*. Cała geneza twórczości Przybyszewskiego mieści się w tej tajemnicy, w tem nieustannem patrzeniu w oczy Absolutu.

Tęsknotą Ewy zarazić się wreszcie musiała i Bronka. Dusza jej staje się nagle „jak piorunem roztrzaskana wierzba“. Bronka czuje całą swą nicość wobec potęg nieubłaganych, które pchają Tadeusza ku Ewie. Jako najsłabsza z czworga, pójdzie Bronka na całopalenie. Wiemy już o tem w końcu aktu trzeciego, a przez cały ciąg aktu czwartego śmierć Bronki przygotowuje się jawnie. Kazimierz idzie z nią razem do przerębli, bo bez niej ginie ostatnia racya jego tułaczki ziemskiej. Idzie Bronka sama z dobrej woli „rozorywać śnieg“, by ozimi-

na straszliwej tęsknoty miłosnej, zasiana w grudzie zmarzłej duszy Tadeusza, prędzej kiełkować mogła.

Czy jednak ta ofiara pozwoli Ewie i Tadeuszowi „oczy swe nowym i nieznanym jeszcze cudem upoić?“ Niestety, widzimy jasno ich przyszłość: będą się szarpali w bólu istnienia, dopóki zmęczonych, zmiażdżonych, na poły znicestwionych nie wchłonie Przybyszewski napowrót do swej chorej duszy, by im potem dać życie inne, może jeszcze boleśniejsze, niż w tej śnieżnej symfonii tęsknoty...

*

* *

Zdawalo się niektórym, że wciągnąwszy się w zawrotny wir tańca „miłości i śmierci“, wpadnie Przybyszewski w taką samą monotonię w dramatach, jaka zaciążyła nad jego prozą poetycką. Istotnie, w świecie dusz, który ujawniły sztuki Przybyszewskiego, występuje stale s u m i e n i e, jako najokropniejszy fatalizm. Łamie ono istnienia, wymierza kary, wciąga w gehennę bólu, a co najgorsza, doprowadza konflikty uczuciowe do mechanicznych niejako objawów. Bohaterowie Przybyszewskiego są do siebie podobni: cier-

pią jednakowo, załamują ręce przed niebezpieczeństwem i kładą się cicho, rezygnacyjnie w grób. Nie mają samodzielnego życia: wypowiadają wciąż stany uczuciowe samego autora, są smutnymi znakami jego porozumiewania się z Absolutem, są świadectwem dramatu, który się odbywa w Przybyszewskim. Istniała słuszna obawa, że ta metoda powtarzać się będzie w następstwie.

Tymczasem po „Śniegu“ Przybyszewski zamilkł na jakiś czas. Skupiać się w nim zaczęły nowe siły twórcze. Przychodziła zwolna świadomość, że język zmysłów nie zawsze jest językiem duszy; rodziło się pożądanie, aby ta dusza przemówiła nareszcie sama. Gdy poeta zagłębiał się w istotę instynktów, widział tak mocno i wyraźnie ich moc potężną, że, pomimo ciagłych wzlotów w mroki nieskończoności, tworzył dramaty jasne w liniach, wyborne w konstrukcyi („Dla szczęścia“, „Złote runo“ i „Śnieg”). Przyszła chwila, gdy się odwrócił od fatalizmu sumienia, gdy chciał posłuchać samych tylko głosów duszy.

Pierwsza próba wypadła niezupełnie pomyślnie. Zmąciły się nagle kształty, rozlewność dźwięków zatopiła kontury myśli, czyny rozwiały się w nieuchwytne wizye,

walkę dramatyczną zastąpiły mgliste stany duszy. „Śluby" nie są ani dramatem, ani poematem dramatycznym. Poemat dramatyczny chociażby był najlotniejszą, najfantastyczniejszą transpozycyą uczuć, będzie miał uchwytną, dotykalną logikę i wyraźną zależność przesłanek. W „Ślubach" tego niema. Przesłanki giną w szaradowości, pijaństwo dźwięków gubi myśl.

Dawniej, gdy w dramatach Przybyszewskiego ścierały się instynkty, autor panował silnie nad całością; teraz sam roztapia się w utworze w cichych tęsknotach, w smutnych jękach duszy. Dawniej *śluby* oznaczały poprostu śmiertelny pakt miłosny, pakt, którego nie złamią żadne moce, nie zależy on bowiem od woli jednostek; teraz *śluby* oznaczać mają nieuchwytną, mistyczną spójnię dusz, oderwanych od ciał.

Pomiędzy Polą a jej mężem utrwalać się zaczęła „coraz większa obcość i samotność". Przeczuwała „zawsze jakieś niezgłębione tajemnice, jakieś czarne przepaści w muzyce". I oto „buchnęło nagle jakieś straszne światło", przejrzała aż do dna — „rozerwały się pieczęcie, pojęła apokaliptyczne tajemnice". Chociaż sama nie miała siły twórczej, wszystko stało się dla niej muzyką, przestała być

samą sobą. Pomiędzy nią a mężem potargały się węzły. „Nie było go — mówi do swej bratowej, Klary — przez kilka miesięcy w domu. Nie wiedziałam, że wróci—zapuściłam się w najciemniejsze gąszcze, zdala od całego świata — gdzieś po za światem, wspięłam się na najwyższy szczyt, po nad chmury. Ucichł gniew i rozgwar życia gdzieś tam w dole, a rozmodlona dusza mówiła z Bogiem, pławiła się w jego wiekuistem świetle. Nagle uczułam, jak jakieś straszne, przerażone ręce, ręce człowieka, który się wali w przepaść z najwyższego szczytu, lub którego odmęty morza chłoną, ręce obłąkane, jak się wpijają w moje nogi i z piekielną siłą ściągają mnie w dół — zerwałam się i stanęłam oko w oko z nim... z mężem moim. Słowa nie mówił. Oczy jego krzyczały, ziały nienawiścią, zgrzytały w piekielnej zaciekłości, a potem gasły, szarzały, popielały.

— Tyś inne śluby zawarła — wybełkotał —ujął me ręce w zimne, od zimna palące kleszcze: „Jesteś wolną“. Takeśmy się rozstali“.

To są jedne *śluby* sztuki. O drugich opowiada Klara, które także widzi wciąż ręce, co „ciągną w dół, ściągają ze szczytów“. Oto jej zwierzenia: „Zaczem poznałam Zy-

gmunta, znałam już oddawna człowieka, który tajemniczy urok na mnie wywierał. Dziwny człowiek... mówił mało, a czułam, że ma do powiedzenia wielkie i głębokie słowa, jakich nikt przed nim nie wypowiedział, że głowa jego cały świat myśli w sobie miała. Nie mówił mi, że mnie kocha, a czułam, że jestem dla niego wszystkiem. Początkowo zajmowało mnie i nęciło to milczące, skupione, tak potężne życie, ale zwolna uczułam, jak jakieś niewidzialne nici między mną a nim się nawiązują—jakieś tajemnicze a silne węzły między jego a moją duszą dzierzgają. Nie wiem sama, nie umiałam sobie zdać sprawy, co to było, ale przyszła chwila, w której nagle zdumiona uczułam, że jestem związana". Zygmunt zdobył Klarę, zdobył ją miłością. Uczuła się wolną. A *tamten* milczał. Roztali się bez słowa. I tem milczeniem związał ją ze sobą, bo „są rzeczy, które daleko nierozerwalniej wiążą, niż wszelkie śluby".

Na tle tych *ślubów* rozgrywa się akcya poematu. Nie można tego zresztą nazwać akcyą, ale raczej wewnętrznym dyalogiem dusz, dyalogiem rozwiewnym, pędzącym raz ku niebu w obłędnym szale, to znów szepcącym o jakichś najcichszych drgnieniach serc.

Przed domkiem w Tatrach, gdzie Zygmunt mieszka z Klarą, zjawia się nagle zabłąkany malarz, Krzycki, i językiem, pełnym cudnego smętku mówi o sobie, swem malarstwie i — o tem, że brat jego umarł. A właśnie ten brat był owym upiorem, który wyciąga wciąż do Klary straszne „ręce z przeszłości". Krzycki chce bratu swemu w Tatrach postawić mauzoleum i proponuje, aby Zygmunt je zbudował. Zygmunt widzi w tem mauzoleum niebezpieczeństwo dla swego szczęścia z Klarą. Dręczy się w straszliwej walce z samym sobą. A malarz Krzycki odnawia swój pakt miłosny z Polą. Po jej wyjeździe z Paryża ogarnęła go niemoc twórcza, „malował muzykę".

I poemat dramatyczny staje się dalej mętnem rozwinięciem tych sytuacyj. Niepodobna już marzyć o streszczaniu. Wszystko się kłębi w szalonych nastrojach, ponad którymi unosi się widmo zmarłego i „czerwonej Krystyny" — symbolu niemocy, która owładnęła także Krzyckim-malarzem. Zygmunt prowadzi Krzyckiego na „szatańską perć", gdzie zamierza postawić mauzoleum. Krzycki śmierć znajduje na tej perci przeklętej, a Zygmunt, który nie będzie stawiał mauzeoleum, przezwycięża w Klarze okropne widmo zmarłego

i tak idzie do własnego „szczęścia". Połamano mistyczne *siuby*; znowu, jeszcze raz tryumfuje życie. Ale jakiż smutny tryumf! Postrzępione dusze bohaterów zatonęły w bełkocie wzniosłości, w którym są jeszcze wspaniałe wyrazy, zdania, nawet obrazy całe, ale niema określonych wyraźnie znaków prawdziwego cierpienia lub walki.

Piękne, szalone okrzyki bohaterów jednoczą się z wizyami, które już, już ułożyć się mają w symbole, ale po chwili rozpływają się w mgły—i wszystko razem nie dochodzi do świadomości widza ani jako dramat, ani jako poezya. Raz po raz mamy nadzieję, że wkrótce wybuchnie z tych odmętów wyobraźni światło wielkie i rozpędzi mroki i pokaże jakieś nieznane horyzonty dusz; ale — do samego końca tego światła niema.

W „Ślubach" jednak występuje wyraźnie element, zwiastujący ważną zmianę w twórczości Przybyszewskiego; jest to nowy, inny niż dawniej gatunek miłości. Miłość — tęsknota, objawiona w poemacie „Nad morzem" i w „Śniegu" rzadziej zjawiała się w wyobraźni poety; zwykle zaś dręczyła go miłość - tortura, ta, która „dwie d u s z e r z u c a na siebie i pragnie je zlać w jedno".

W „Ślubach“ spotykamy miłość, jako żywioł *wyzwalający*. Wprawdzie istota tego wyzwolenia nie zarysowała się dość jasno w utworze, ale z licznych dyalogów łatwo wnosić, że w świadomości twórczej Przybyszewskiego kształty jej stają się widzialne.

Za to już w następnym utworze, to jest w fantastycznym poemacie dramatycznym p.t. „Odwieczna baśń“, mamy całkowity i jasno wyrażony tryumf tej zbawczej miłości. Opiewa ją Przybyszewski słowami, w słońcu i gwiazdach kąpanymi, słowami, pełnymi uroczystej harmonii. Król i królowa przedhistorycznego, może słowiańskiego (o ile z imion osób działających sądzić można) kraju kochają się taką najwznioślejszą miłością. W niebiańskiem uczuciu rosną ich charaktery, oczyszczają się dusze, potężnieje wola, przed myślami stają nowe horyzonty. Chodziło Przybyszewskiemu o ten proces oddziaływania miłości na wartość wewnętrzną bohaterów. Ale złączył go z akcyą dość ubogą. Możni panowie nie chcą uznać królowej Sonki, z którą król potajemne śluby zawarł. A niechęć ta powinna mieć, według przezierających tu i owdzie planów autora, znaczenie symboliczne: Sonka, córka głębokiego mędrca Wityna, wyobraża świat mi-

łości, ideału, prawdy czyli pierwiastków nienawidzonych przez tłum. Na czele zbuntowanych staje kanclerz, zakrojony za słabo na symbol, bo nie zawsze wytłomaczony i nie zawsze pomny swego w sztuce przeznaczenia. Kanclerz, który ma być „głosem i wolą tłumu", który wyobraża „odwieczną baśń" tępej nienawiści światła i dobra, proponuje królowi kompromis: „Zawrzyj — mówi — sojusz zemną — jam nieśmiertelny i wieczny. Królowie świata mogą mnie ćwiartować — nie lękam się — bo w nowej potędze się odradzam". Kanclerz postanawia nie dopuścić do koronacyi królowej, a uczyni to przez spalenie na stosie jej ojca Wityna, którego oskarży o czarnoksięstwo. Król zmuszony jest użyć okrutnych środków kanclerza, to jest zgnieść buntowników gwałtem i przemocą. A potem?... Od tej pory właśnie zaczyna się najwyższy moment poematu. Pod wpływem Sonki, upojony czarodziejstwem jej wzniosłej duszy, król postanawia zrzec się tronu. „Wróćmy — mówi Sonka — do naszych zamków czarownych, utkanych z niepojętych mroków nieba i ziemi i światów. Tu, w tych pałacach ze złota i marmuru błądzę, jak promień oderwany od słońca błądzi w ciemnych, wilgotnych lochach więzień.

— Nie pragnę korony, która duszę mą, rwącą się w słonecznem uniesieniu ku wyżom niebiańskim, ku ziemi stłacza, w jej brud i błoto; nie chcę purpury ni tronu, bo czerwo toczy i w proch się rozsypie. Innego królestwa pragnę—wróćmy do królestwa serc naszych, w płomienną purpurę miłości spowitych, królestwa dusz naszych jaśnienia, potęgi i nieprzebranej mocy". Sonka też nie dopuszcza, aby król miał się upajać zwycięstwem, aby miał „chłonąć w siebie z krwiożerczą rozkoszą złowrogie ryki bojowych surm i trąb". Są to wszystko odgłosy nauki Wityna, który również zjawia się w chwili stanowczej i odwodzi króla od dalszego panowania. Gdy król tłomaczy, że chciał w sercach tłumów rozbudzać tęsknotę za światłem prawdy, Wityn mówi: „Tęsknoty rozbudzać nie można. Są dusze zrodzone w tęsknocie, a te same przedzierają się do światłości wieczystej, a wszelkie trudy i walki potęgują ich siłę. Te dusze nie potrzebują objawień po za sobą, bo same w sobie są objawieniem. Dusze zaś, którym obca tęsknota, światła nie pragną i objawień mieć nie mogą... Fałszywy to prorok, który na rynkach głosi, że ma do objawienia tajemnice,—kłamie, bo dusza swych tajemnic nie

zdradza i zdradzić nie może. Ten, który posiadł tajemniczą wiedzę, królestwo swe i panowanie ma w samym sobie". Król zwalcza więc w sobie resztę chwiejności; zwołuje radę panów, tłomaczy im treść przemiany wewnętrznej, która się w nim odbyła i piękną swoją mowę kończy słowy: „Brzydzę się zwycięstwem, ktore nad wami bronią Kanclerza—krwi przelewem odniosłem. To było — jego zwycięstwo! (zdejmuje z głowy koronę i ciska ją pod nogi, mówiąc dalej:) Oto,—moje zwycięstwo!" A potem wybiega z tłumu Błazen, z przeraźliwym śmiechem szyderstwa wskakuje na tron i woła donośnym, przesadnie uroczystym głosem: „Uderzcie w wielki dzwon, tron do objęcia — tron!"

Wprowadził Przybyszewski do „Odwiecznej baśni" dwa równoległe gatunki akcyi: realistyczną i symboliczną. Pierwsza, mniej ważna, jest rozwinięciem bajki prostej i nieciekawej (dość naiwny kanclerski zamach stanu). Widać jasno, że nie o nią autorowi chodziło, bo ją traktuje powierzchownie, nie zdobiąc jej zgoła w efekty dramatyczne, które nasuwały się same przez się. Myśl autora wyrazić ma akcya druga, symboliczna. Jest ona apoteozą naszego skarbu wewnętrz-

nego, apoteozą „królestwa serc naszych". Istota tej koncepcyi nie jest nowa; nie została też w „Odwiecznej baśni" wyrażona z jakąś imponującą siłą wyrazu. Ale ma ona ważne znaczenie w rozwoju twórczości Przybyszewskiego, stanowi bowiem nową fazę jego świadomości artystycznej. Dusza poety obnażywszy się do naga, wchodziła wciąż w ciemnie zmysłów i już to ślepnąć poczynała, już to dochodziła do omdlenia; teraz taż sama dusza, przywdziawszy na się szaty idealne, patrzy we własną treść i szuka w niej harmonii...

## VI.

Przybyszewski przeszedł przez młode piśmiennictwo polskie, jak burza; poruszył umysły, wywołał w jednych przerażenie, w innych — ciekawość, jeszcze w innych—uwielbienie. Nie wiemy dotychczas, czy zapłodnił jakie umysły twórcze. Można raczej przypuszczać, że nie będzie miał ani „uczniów", ani zdolnych naśladowców. Jego liryzm ma w sobie cechy nawskroś indywidualne, wyjątkowe. Ale wywarł wpływy niemałe. Jego twórczość nerwowa, bolesna, wytężona, niekiedy tragiczna jest wybitnie ciekawem zjawiskiem literatury, nie tylko polskiej, ale ca-

lej nowoczesnej, europejskiej. W Niemczech Przybyszewski nie mógł być tak popularnym, jak w Polsce; ale w Rosyi był przez szereg lat jednym z najpoczytniejszych pisarzy. Świadczą o tem nie tylko liczne o nim studya, ale dwa różne, siedmiotomowe wydania zbiorowe jego pism.

Droga, jaką kroczył połamany geniusz Przybyszewskiego, miała straszliwe niespodzianki: od potęg kosmicznych, gwiazd, żywiołów, wszelkich bóstw złego i dobrego doszedł, po przez stacye bólu ludzkiego, do — sumienia społecznego. W sercu swem, odnalazł — serca innych ludzi i począł z nimi płakać. Wszechświat cały stał mu się jedyną, ciężką i bolesną nostalgią, króra się odbiła w każdej łzie. Te łzy ciche spadały, niby perły we własną duszę poety, aż w niej gromadzić poczęły skarb wewnętrzny, to jest, czystą harmonię mądrości, połączonej z poezyą... Ostatnie tony jego liryki brzmią zapowiedzią, iż posłyszymy w nich inne, inne melodye. Czekajmy...

# WŁADYSŁAW St. REYMONT.

## I.

Pierwsze kroki: „Pielgrzymka do Jasnej Góry".— „Spotkanie" (szkice i obrazki).

---

— Na górę?

— Naturalnie.

Wskoczyliśmy na „imperial" omnibusu. Niedaleko, przed nami, strzela w górę i łamie się w drodze, jak wszystkie gotyki paryskie, samotna wieża św. Jakóba. Spowita w delikatne, opalowe mgły, wznosi się poważnie, niby wielka kolumna, na szmaragdowej podstawie kasztanów i platanów. Senne powietrze zadrgało po ostrej świstawce kontrolera, zafalowało po głuchej trąbie woźnicy—ruszamy. Reymont pochylił się ku po-

ręczy i patrzy chciwie w tłumy uliczne. Czasem spojrzy na mnie ukradkiem, uśmiechnie się melancholijnie, potem błyśnie oczyma, rozciekawiony jakimś szczegółem ulicy. Wątły jest, szczupły, przygnębiony. Po bladej, zmęczonej twarzy, przemykają cienie nostalgu, to znów marzeń jakichś, długo snać pieszczonych. Dzień jest cudny, jeden z czarujących, paryskich dni majowych. Muska nas i rozmarza łagodny, ciepły wiatr. Drzewa bulwarowe rozwinęły w całej pełni liście, przeczyste, wiosenne liście, które za dwa, trzy tygodnie, spali paryskie słońce, rdzą przegryzie kurz i dym. Jedziemy długo w milczeniu, ukołysani turkotem wozów, falami ciepła i dalekiemi wspomnieniami, któreśmy przed chwilą odpędzali.

— No, a teraz powiedz, co myślisz o moich drobiazgach literackich? — zagadnął, patrząc znowu przed siebie.

— A nie obrazi się żadna uwaga?

— Mów tak, jakby nie omnie chodziło.

— Zacznijmy więc tradycyjnie—od „wstępu". Kiedy śledzę rozwój tego lub owego kierunku literackiego na Zachodzie, a potem biegnę myślą do kraju, uderza mnie smutne przeciwieństwo. Oto tutaj np., w Paryżu, najdrobniejsza zdolność, najniklejszy zaczyn ta-

lentu, dochodzi zawsze do ostatniego swego kresu. Każdy autor toruje sobie drogę szczerością, odwagą, bezwzględnością—czem chcesz. Zna jednakże wybornie ogólny stan literatury, a posiada tak wyraźne przeświadczenie o swej odrębności, że umie wypowiedzieć wszystkie zasoby swego ducha. U nas inaczej. U nas ludzie z rzeczywistym talentem i zdecydowanej sile indywidualnej, ludzie, którzyby tutaj zwrócili na siebie uwagę właśnie odmienną fizyognomią, wstydzą się własnego ja, niby grzechu śmiertelnego. Gdy biorą pióro do ręki, starają się przedewszystkiem pisać tak, jak już pisano, jak piszą wszyscy. Przywykają dość wcześnie do złudzenia, że będą pracowali „dla dobra literatury", skoro się staną w miarę banalni, w miarę zajmujący, w miarę „utalentowani".

— Cokolwiek surowy wstęp...

— Niespełna stosuję go do ciebie. Chcę tylko zwrócić uwagę, że znieprawienie naszych stosunków literackich odbić musiało i na tobie swą pieczęć. Kiedy przeczytałem twoją „Śmierć", pomyślałem sobie: ten powinien być pisarzem wybitnym. Czuć w owym obrazku szczery, barbarzyński rozpęd, nieświadomy formułek, wierny temperamentowi. Chociaż całość nie zawsze jest smaczna,

wydało mi się znamiennem, że w najpierwszym swym obrazku literackim, nie zląkłeś się wyrazów, których Stanisław Tarnowski nawet w myśli nie wypowie. Tomkowa z Antkową kłócą się o spadek, nie myśląc wcale, co na taką kłótnię powie krytyk, który nie pozwala pokazywać, w nagiej formie, grubych instynktów chłopa, bez uprzedniego wyjaśnienia, że to nie on winien, ale nędza, ale jego „stanowisko społeczne". „Śmierć" przecież nie stanowi jeszcze utworu sztuki. Prosta to, szorstka, jaskrawo kolorowana fotografia obyczajowa, gdzie wszystkie barwy kłócą się wrzaskliwie. Przy pozornym objektywizmie, posiada dziwny rodzaj subjektywizmu: sądzę, że doznawałeś przy pisaniu ulgi, jaką człowiekowi rozgniewanemu sprawia wybuchanie przekleństwami. Tragizm położenia (chory ciężko ojciec, wrzucony przez córkę do chlewa, ponieważ nie jej, ale siostrze majątek zapisał), przechodzi bez wrażenia; rysowany jest za zimno, za obojętnie.

— A „Franka" w „Głosie" nie czytałeś?

— „Franek" oparty jest na szczegółach, o których dawniej mówiono u nas, a i dziś jeszcze śród przeciętnego ogółu, że „to byłby doskonały temat do nowelki". W gruncie rzeczy takie „doskonałe tematy" okrutnie są naiw-

ne i banalne. Za podstawę służy im nie fantazya twórcy, ale papierowe syntezy, unoszące się w atmosferze codziennej, skutkiem czaru, płynącego z życia „Janków", umierających z tęsknoty za skrzypcami, „Antków", budujących od urodzenia wiatraki, oraz wszelkich cudownych dzieci ze „sfer niższych". Jestem przekonany, że „Janko muzykant" grałby obrzydliwie na skrzypcach, gdyby nad nim oddawna nie szumiały artystyczne brzozy; że „Antek" nie potrafiłby postawić znośnej obory. Znamy przecież całe szeregi geniuszów ze „sfer wyższych", które w szóstym roku życia tworzyły symfonie a w dwudziestym piątym, dorobiły się sławy miernych nauczycieli gam chromatycznych. Utwory, na tem tle osnute, muszą mieć nadzwyczajną siłę, żeby wyszły ze szranek pospolitości. „Franek" interesuje, dopóki sam nie działa, dopóki służy za spoidło luźnych epizodów życia aktorskiego, dopóki wysłuchuje z cierpliwością—której mu zazdroszczę — niezdarnych dowcipów aktorskich. Ale i we „Franku" zajęła mnie zamaszystość, jędrność i żywość języka, które tylko szczere talenty posiadają.

— A inne opowiadania?

— Mniej mi się podoba „Oko w oko",

pisane przed wpływem niezdrowym, obcym twemu temperamentowi. Rodziewiczowski symbolizm owego odrodzenia, przez zetknięcie się z naturą, nasuwa myśl, że gdyby człowiek skazany był na życie pomiędzy takimi „zblazowanymi“ i takimi „odrodzonymi“, to jużby chyba wolał zamieszkać gdzieś na odludnej wyspie i czytać „Najogólniejsze ideały życiowe“. Kiedy Jerzy, uczuwszy się „embryonem wszechrzeczy“, czyli w przeddzień przypuszczalnej śmierci, woła: „trzodo ludzka, piję za twoje istnienie i pragnę, aby cię los tłukł kołem i łamał w męce istnienia dotąd, aż przez ból staniesz się poznaniem“— taki jest sztuczny, że nie uczuwa się nawet ochoty wstrząśnięcia nim za bary i przywołania go do porządku, bo ten biedny „schyłkowiec“ mógłby się rozsypać i trocinami zaśmiecić całe piętro. Jerzy jest oleodrukiem młodego sztubaka, który, otrzymawszy ponurą „jedność“, chodzi z rozpaczą po polu, aż gdy głód go dobrze zmorzy, „wróci do domu i spać się położy“. Dla próbowania „Weltschmerzu“ w noweli nie wystarczą pierwsze lepsze środeczki. Opowiadanie to sprawiło na mnie wrażenie, jakbyś szukał pretekstu do pokazania czarów majowego poranka wiejskiego, od pierwszych pyłków świtu, aż

do chwili, gdy „słońce zagra na napiętych strunach gwaru dziennego“. Ale czyż taki pretekst był potrzebny? Co do mnie, wolałbym poprostu krajobraz, do którego tak się rwało twoje pióro, na który patrzałeś z taką miłością i który widziałeś w takich świeżych barwach!

— Nie będę bronił tych nowel, bo nie przywiązuję do nich szczególnego znaczenia. Obie pisałem w warunkach, o jakich nie śniło się literatom warszawskim.

— Mianowicie?

— Nie warto gadać...

— Powiedz, powiedz. P. Hösick przecież...

— Jak ci wiadomo, po czasach szkolnych, zaprzągnięto mnie do gospodarki. Na sprzęty i zwózkę zbóż lubiłem patrzeć, ale mniej mnie zajmowało pilnowanie i rozmaite nudne kontrole. Żarła mnie przytem tęsknota za swobodą, swobodą absolutną. Pewnego ranka frunąłem sobie pocichutku i, przyczepiwszy się do pierwszej lepszej trupy aktorskiej, włóczyłem się z miasta do miasta. Niedługo trwała uciecha; bieda zajrzała w ślepia, więc — jazda z powrotem do domu! Wsadzono mnie na kolej. Okropna monotonność, brak ludzi, niemożność myślenia,

ani czytania—działały zabijająco. Otrzymuję w spadku nieco pieniędzy i rżnę do teatru po raz drugi. Żyłem w gorączce, w szale. Kasa wyczerpała się bardzo szybko, znowu „odpocząłem“ w domu i znowu otrzymałem „miejsce na kolei“, tylko już gorsze od poprzedniego. Kiedy ta sama historya powtórzyła się dosłownie po raz trzeci, postanowiłem już żyć „samodzielnie“. Na kolei zauważono, że mam zanadto „zmienny temperament“ i nie chciano nawet gadać ze mną. Upierałem się, że będę pracował „porządnie“, aż mi ofiarowano „na próbę“ najgorsze zajęcie, jakie istniało: dano mi miejsce „praktykanta kolejowego“, z pensyą dwunastu rubli na miesiąc. Wyobraź sobie ciężki, długi rok takiego nędznego żywota: od piątej rano do zmroku chodziłem po plancie i pilnowałem robót! Jeżeli wyrwałem się kiedy cichaczem do Warszawy, musiałem potem całe tygodnie śpiewać bardzo cienko. Jadałem u chłopów i skalę życia obniżyłem do najdalszych chyba granic, jakie istnieć mogą. Powierzano mi przytem prace, na których nie znałem się wcale. Wśród głodu i chłodu, siadałem w rowie i, kiedy woda podmywała mosty, których budowy pilnowałem, pisałem sobie s u b J o v e c r u d o, na ka-

mieniu lub murawie: „Śmierć“, „Franka“, „Oko w oko“, „Zawieruchę“. Most jeden runął, a ja pojechałem szukać szczęścia literackiego w Warszawie...

— No i winieneś być szczęśliwym, że samo życie podsunęło ci tak wcześnie oryginalne źródła twórcze, że nie utonąłeś w cywilizowanej szarości wielkomiejskiej, nie byłeś zmuszony do roztrząsania buduarowych dramatów. Wydaje mi się godnem zanotowania, że większość naszych młodych pisarzy wykoleiła się wcześnie z biegu normalnego, mieszczańskiego życia. Żeromski, Sirko, Lange, Przybyszewski, Nowaczyński, Kisielewski, Berent nie kończyli regularnych studyów uniwersyteckich, jak pokolenie z przed dwudziestu pięciu lat. Nie wchodzę w głębsze przyczyny zjawiska; dość mi stwierdzić, że to mniej lub więcej przymusowe samouctwo, to oderwanie się od szablonów wychowawczych wydaje wspaniałe rezultaty. Już sam fakt, że ci ludzie nie czerpali metod myślenia z jednego środowiska, ani swych natchnień z jednego źródła, wpłynął dodatnio na zróżnicowanie ich talentów. Gdybyś się urodził, wychował i mieszkał w Warszawie, daleko trudniej byłoby ci napisać taką np. „Zawieruchę“, odtworzyć z ta-

ką plastyką, z taką swobodą języka, szaleństwa wichrów i śniegów, narysować tak zręcznie sylwetkę pijanego Szczepana. Trwoga dzieci, w pierwszej części opowiadania,—odczuta szczerze, wypowiedziana naturalnie i zajmująco. Za to w części drugiej, a zwłaszcza w zakończeniu, zjawia się pierwiastek teatralny, mieszczańsko-sentymentalny. Zanadto pamiętałeś o efekcie, jaki lecenie dzieci przestraszonych widmem wisielca, „bez tchu i przytomności — w nieskończoność“ sprawić ma na czytelniku. Owiał cię literaturyt, owa niebezpieczna i zaraźliwa choroba, która nawet zupełnym realistom podsuwa potrzebę odłączania od żyjącej rzeczywistości wszelkich wyrazów, przeznaczonych na jej znaki. Wiesz, jak bardzo nie lubię naturalizmu, ale jeszcze mocniej drażni mnie naturalizm, ratujący się pozorami lub szablonami poezyi.

— Więc nie podoba ci się zakończenie? Otóż, skoro mnie przypierasz do muru, muszę ci wyjawić, że zakończyłem inaczej. Dzieciaki moje, obsypane śnieżycą, zmarznięte śmiertelnie, tak się przerażają widmem wisielca, że pędzą obłąkańczo, wpadają do izby, krzyczą: „matulu, wisiel!“ i—padają na ziemię, wyczerpane. Powiedziano mi, że takie zakończenie niedobre, kazano mi zakoń-

czyć „ładnym obrazem“, bo przecież publiczność...

— Wszystko się zwala na barki publiczności, jakby to była jakaś jednostka niepodzielna i blizka analfabetom. Grup publiczności posiadamy przecież wiele, a śród sfer najwytworniejszych umysłowo, każde kilka osób stanowić może odrębny gatunek czytelników. Gorliwi posługacze najliczniejszej grupy, tem godniejsi są politowania, że, występując w jej imieniu z przepisami estetycznemi, traktowani są pogardliwie, gdyż grupa ta przyjmuje obojętnie wszystko, co jej podają. Weźmy twój „Cień“. Bardzo być może, że znaczna ilość szarych czytelników, z przyjemnością czytać będzie zdania, zaczynające się od słów: „przebacz mi, Ello, bądź moją!“; albo: „nic? więc spokój mój, cześć moja, serce moje, to nic?“; albo gdy kochanek, całując swą turkawkę, woła w parku do przechodniów: „opasy ludzkie, filistry, kłęby mięsa i interesów, mumie zabalsamowane w konwenansach i niemocy!“ Nie znaczy to przecież, że obrazek cały wzbudzić zdoła rzetelny interes estetyczny. Wątpię, czy sam wierzyłeś swym słowom, gdy pisałeś w zakończeniu: „czuli równocześnie, odzyskując zwykły spokój i równo-

wagę, że się już pewnie nie zobaczą". Podejrzewam, że równie jak ja, pewnym byłeś, iż ta czuła para zobaczy się nazajutrz i to— pod okiem męża. Podadzą sobie pod stołem ręce i zobaczą może naprawdę cień na ścianie, tylko nie ten, co uciekł z pracowni Edgarda Poëgo, ale zwyczajny cień od włosów męża, które się ułożyły w kształt rogów...

Wjechaliśmy na pola Elizejskie. Otoczył nas ruch i natłok niesłychany. Po obu stronach równej jak stół drogi, pod konarami kasztanów, rozsiadły się tłumy płatnych widzów, przyglądających się powozom i strojom pięknych dam. Tu i owdzie wyciągnięto lornetki, niektórzy powchodzili na taburety, krzesła i ławeczki. Wonne powietrze, nasycone aromatami kwiatów i zieleni, pomieszało się z tysiącznymi zapachami perfum. Omnibus nasz, wolno i z trudem posuwa się naprzód.

— Zrobiłeś nam wszystkim — zawołałem — prawdziwą, ogromną przyjemność swoją „Pielgrzymką do Jasnej Góry". Nie dlatego, żebym te pośpieszne listy uważał za arcydzieło, ani nawet za dzieło, na jakie cię stać, ale sam temat jest porywający. Czyż można sobie wyobrazić w literackiej pogoni za po-

mysłami, coś bardziej ponętnego, jak przedstawienie prastarego, średniowiecznego zjawiska, które co roku odbywa się w naszych oczach z wytrwałością i niezmiennością zdumiewającą? Wniknąć w serca szarej rzeszy, co o głodzie i niedostatku, pędzi z dalekich stron na Jasną Górę, ażeby się wyżalić na swoje nędze i bóle, odczuć te wszystkie potężne dreszcze, te błogie nadzieje i złudzenia, to pomieszanie nadziemskich uniesień z codzienną zwierzęcością—to przecież temat do olbrzymiego, wstrząsającego obrazu! Temat istniał oddawna, a dopiero po twojej „Pielgrzymce“ zwrócił na siebie powszechną uwagę. Od czasu patetycznego poematu: „Do Jasnej Częstochowy ciemną pędzim nocą“, nikt nie chciał go dotykać. „Pielgrzymka“ ma jedną tylko wadę: pisana jest dorywczo, niedbale, po dziennikarsku. Opisy miast i miasteczek — suche zresztą i bezbarwne—wcale nie były potrzebne. Wolałbym również nie wiedzieć o twej rozmowie z księdzem Prokopem, gdyście to rozprawiali o „różnych kierunkach, panujących w literaturze i nauce“ i o rzekomej „reakcyi na korzyść katolicyzmu i wiary, jaką czuć wszędzie“. Takie zwierzenia przysporzyły może abonentów pismu, uprawiającemu „ban-

kructwo wiedzy", ale w szczerej obserwacyi rażą jak niemiły zgrzyt. Do dziennikarskich wzlotów zaliczyłbym także pozowanie na krytyka rzeźby i malarstwa w biednych kościołach wiejskich, spotykanych po drodze. Uśmiecham się, gdy mówisz, że ta rzeźba jest „istną ciesiołką barbarzyńską, wyzłoconą, polichromowaną przez eunuchów sztuki", albo gdy uważasz, że „malarz nie rozumie już ciała, jak za czasów Odrodzenia, ani wyrazu i myśli wysubtelnionej, jak da Vinci, tylko ma stałe szablony, podług których maluje".

— Wyławiasz drobiazgi bez znaczenia...

— Zapewne, ale w utworze talentu, najpierw drobiazgi rzucają się w oczy. Żal mi, że traktowałeś sprawę powierzchownie, chociaż odczuwałeś wyraźnie, wobec jakich stoisz skarbów. Ile razy wdzierasz się istotnie w tłum, ile razy drżysz jego dreszczami — masz i siłę, i szczerość, i plastykę. Wyborne są żydki z Turczyna, troskliwe, czy pielgrzym dojdzie w złych butach do Matki Boskiej; świetną jest rozmowa szlachcica zagonowego z chłopem; obrazowem — kazanie starszego brata; barwnym i pesymistycznym — koń rozszalały, gdy wpada na kompanię i tratuje cztery kobiety. Dopiero

jednak w ostatnim dniu pielgrzymki, kiedy tłum spostrzega we mgle wieżę jasnogórską, — wchodzisz zupełnie w ton. Szkoda, że, znalazłszy się w samym kościele jasnogórskim, wołasz: „tutaj nie jestem w stanie dać nic—com uczuł sam, zostawiam dla ciebie". Pomnę, jak przedziwnego wrażenia doznaje się w kaplicy jasnogórskiej, kiedy rozszalała ekstazą kompania, wpada pół-przytomnie, rzuca się krzyżem na ziemię i jednym wielkim rykiem wali w sklepienia. Gdzie dziś w Europie znajdziesz taką scenę? Zamiast niej, wolałeś mszę w dniu wyjazdu i teatralny obraz cudu.

Wjechaliśmy na plac przed Pałacem Przemysłowym. Oczom naszym przedstawił się potężny, przepiękny widok. Tarcza słoneczna powiększyła się ogromnie, jakby się roztopiła w przestrzeni i zalała cały widnokrąg jednym, wielkim pożarem. Olbrzymie złote i purpurowe fale waliły na wspaniały Łuk Tryumfalny, więc ten jakby się usuwał ze wzgórza, jakby szedł na nasze spotkanie. Wjeżdżaliśmy w taki potop płomieni, że miało się ochotę krzyczeć: „gore, gore!" — tak te fale zapalały przed nami wszystko: i nieruchome domy, i zasłuchane trwożnie drzewa, i pomykające rączo powozy, i olśnio-

nych ludzi. Na omnibusie powstali gwałtownie wszyscy i pełne ogromnego uwielbienia: „aaa!“ wyrwało się ze wszystkich piersi. Reymont oczy szeroko otworzył, spogląda na mnie niespokojnie, potem blednie i woła, krzyczy niemal:

— Psiakrew!...

— Wrażliwość na czary przyrody przebija we wszystkich twoich obrazkach. Zawsze, gdy wychodzisz na pole lub do lasu, czujesz się doskonale. Krajobrazy w „Pielgrzymce“ zajmują sporo miejsca i drażnią mile wyobraźnię, chociasz odrywasz je od nastroju osobistego, chociaż widzisz piękne barwy nawet wtedy, gdy upadasz z pragnienia, znużenia i wyczerpania. Lubię twój las w „Suce“, taki cudny, sosnowy las, pełen żywicznej woni, poważnej, mrocznej ciszy i niewiadomych szmerów. Nowela wyjść miała z zestawienia metaforycznej „suki“ dziedziczki, chłoszczącej córkę za to, że się uczyć nie chciała, ale biegała „z chłopakami“ po polach—z suką prawdziwą, co z narażeniem życia ratuje małe. Stary to środek literacki, rzadko używany z powodzeniem, a u ciebie wyzyskany bardzo niezręcznie. Pospolitą, aż do ckliwości, nazwałbym również pierwszą część „Szczęśliwych“, osnutą na go-

ryczy biednego samotnika, który niema gdzie pójść w wigilję Bożego Narodzenia. Któraż z pensyonarskich literatek nie próbowała podobnego sentymentalizmu? Daleko „oryginalniejszym“ jest ów urzędnik kolejowy, Kubicki, co taką uczuł dla chłopów Wawrzonów wdzięczność za spożytą u nich wilię, że się tejże nocy oświadczył o rękę ich córki, Marysi, oświadczył się bardzo realistycznie i przyjęty został bardzo realistycznie. Ale gdy doszedłem do ostatniego zdania „i byli tak szczęśliwi, szczęśliwi, szczęśliwi“ — pomyślałem sobie: dla czego ten Reymont tak lekceważy swój talent?

Stanęliśmy u kresu — przy bramie lasku Bulońskiego. Omijając tysiące powozów, cyklistów i cyklistek, wsunęliśmy się w cywilizowane gąszcze, gdzie każde drzewo jest policzone, każdy krzaczek przewidziany w planie przyjemności paryżan.

— A gdybyśmy teraz spróbowali uogólnień—zaczepił Reymont, rzucając kapelusz o ziemię i kładąc się pod drzewem.

— Uogólnień? Otóż uogólnienia bardzo są ryzykowne i przedwczesne, chociaż w danym wypadku narzucają się same. Że masz talent, — szczery, niekłamany talent, o tem wiesz dobrze, bo takie rzeczy odczuwa się

bez cudzych uwag, a nawet wbrew cudzym uwagom. Ale podług mnie, talent ten nie zdobył jeszcze poczucia swej siły i swych cech zasadniczych, więc się nie okazał dotychczas w całej pełni i jaśni swych znamion. Opowiadania twoje nie zdradzają w tobie nowelisty; wszystkie przypominają jakby urywki wielkich powieści. Rzadko miewają harmonię pojedyńczych części, a nawet wogóle jaką taką, znośną budowę. Więcej w nich spotkamy obojętnego o d t w a r z a n i a, niż artystycznego t w o r z e n i a. Zapominasz, że „pięknemi rzeczami w literaturze są takie, które zmuszają do marzeń po za tem, co mówią". Kiedy stajemy wobec przedmiotów rzeczywistych, trudno nam wejść w nie, zewnętrzność ich bowiem bardzo jest widoczna; w płodach zaś wolnej wyobraźni artystycznej, możemy sami zmieniać dowolnie osoby, aby je zbliżyć do nas. Czekam twej powieści, bo tam lepiej będzie wszystkim tym ludziom, których teraz w urywkach pokazujesz. Przecież będzie niezadługo powieść? Prawda?

— Może nawet już jest...

Poszliśmy dalej w las, do jeziora, po którem białe pływały łabędzie i sunęły różnokolorowe łódki. Usiedliśmy na ławce, pod

delikatnym baldachimem akacyi i, przy rytmicznym szumie kaskady, siedzieliśmy późno w noc, cali pogrążeni w orgii zachwytów i nienawiści literackich.

Paryż. 1896.

## II.

### „KOMEDYANTKA". — „FERMENTY".

---

W dwa lata potem.

— Na górę?

— Na jaką górę?

— No, przecież omnibusu.

— Omnibusu? Czyż niema dorożek?

— Polacy w Paryżu tylko na pojedynki jeżdżą dorożkami, ale i to za ciężko pożyczone pieniądze.

Wchodzimy do karetki. Chcąc dokładnie przybysza obejrzeć, siadam naprzeciwko. Zmienił się ogromnie. Mocny, tęgi. Biła od niego taka łuna sławy, że siedziałem olśniony, niewiele słysząc z jego opowiadań o podróży.

— Czytałem twoje „Fermenty“ — szepnąłem dyskretnie.

— No i co mówisz?.. A „Komedyantkę“ znasz? — pytał gorączkowo, wychylając się na jedną lub na drugą stronę dorożki.

— Znam wszystko: i „Komedyantkę“, i „Tomka Barana“, a nawet twoje „Wrażenia włoskie“.

— Nie podoba ci się widzę, że je ogłosiłem w książce. Tak, to było zbyteczne. Namówili mnie i uległem, ale się zaraz przekonałem, że luźne moje notatki tylko w „Gazecie“ mogły mieć racyę bytu, zwłaszcza po tylu wybornych studyach o Włoszech. Miałem zamiar traktować sprawę z punktu widzenia barbarzyńcy północnego, który, niepomny, co o danem dziele lub arcydziele powiedziano, zapisuje swoje gapiowate uwielbienia i odrazy naiwnie, otwarcie, szczerze. Niestety, brakło mi czasu, a przytem nie zdołałem zapanować nad własnemi uprzedzeniami estetycznemi.

— I ja także najlepiej wolę, gdy w swych listach wychodzisz za miasto i opisujesz naturę. Tylko zawzięte kolorowanie, owe nieustanne „purpury“, „błękity“ i „fiolety“, ożywiają b e d e k e r o w o ś ć opowiadania.

— Wiozę dla ciebie egzemplarze „Spot-

kania", „Komedyantki" i „Fermentów" — wtrącił Reymont z przyjaznym uśmiechem, wydobywając książki z torby.

Rozbrojony podarkiem, nabrałem odwagi i, przeglądając książki, ciągnąłem dalej.

— Coby naprzykład warte było „Spotkanie" bez krajobrazów i ostrego kolorytu? Ile tu barw, ile tu barw!... „Ogromne szmaty pól, obsianych oziminą, rozciągały się z obu stron drogi, jak płachty o zieloności zczerniałej, zmęczonej zimnem. Rzadkie, przydrożne topole powiewały szczątkami pożółkłych liści, krzyże na rozdrożach stały czarne, oślizgłe wilgocią, trupie jakieś—tylko las na drugim stoku doliny mienił się jaskrawo barwami — miał tło z drzew iglastych, ciemno-zielonych, na którem odbijały się wyraźnie, nakształt plam, dęby o rdzawych liściach, grupy czerwonych buków i ogromne kawały jasno-żółtych brzezin". I tak wciąż, w każdym wierszu po kilka mocnych kolorów. One to decydować mają o sile nastrojów, zawartych w opowiadaniu, a zwłaszcza w opisie pogrzebu, kiedy nawet „kałuże po drogach, po bruzdach, wyglądały niby żałośnie wylane łzy". Zastanawia mnie przecież, dlaczego nastroje, kreślone tak wyraziście, z ta-

kiem bogactwem barw i szczegółów, nie udzielają się czytelnikowi? Podczas czytania słyszałem nieustannie grzmiący głos autora: „patrzcie, jakie to strasznie dramatyczne, odczuwajcie te smutne obrazy, przejmujcie się pesymistyczną rozmową Antoniego z Władysławem, pomyślcie, jaki okrutny fatalizm miłości zawisł nad tymi ludźmi!“ A pomimo wszystko, nie mogłem się przejąć akcyą dramatu, nie uczuwałem ani współczucia, ani rozrzewnienia, nie słyszałem dźwięków prawdy, tylko szeleszczący, brzęczny patos, który w końcowej scenie przeszedł w melodramat.

— Ale przejdźmy do „Komedyantki“ i „Fermentów“.

— Jakto, w tej chwili, natychmiast? Odłóżmy lepiej sprawę do wieczora.

— Dobrze.

Grudniowy dzień skończył się wcześnie, więc już o szóstej siedzieliśmy przy kominku.

— Odróżniam — zacząłem—dwa gatunki pisarzy. Jedni piszą wprost pod naporem siły wewnętrznej, żywiołowo, tworząc tak samo, jak drzewo rodzi owoce. Są narzędziami języka wewnętrznego — improwizatorami. Pisanie ich wydać zdolne prawdziwe dzieła sztuki, jeżeli posiadają ogromne zasoby wy-

obraźni twórczej. Najwyższym przedstawicielem tego gatunku autorów był niezawodnie Homer, gdy zbudował arcydzieło nad arcydziełami, w czasie, kiedy nie używano pisma. Drudzy pisarze, podczas tworzenia, poprawiają i zmieniają różne szczegóły, nie mogąc znieść najdrobniejszych usterek. Takie tworzenie znalazło w bieżącym wieku największe przystosowanie u Flauberta, który całe miesiące trawił nad kilkunastu stronicami. I w pierwszym i w drugim wypadku, twórczość jest naturalna, organiczna, chociaż rodzaj i ilość pracy są odmienne. Pisarz-improwizator poddaje się całkowicie przedmiotowi, postępuje jak matka, która, zrodziwszy dziecko, zostawia je, pod względem fizycznym, naturalnemu rozwojowi; pisarz-estetyk zaś byłby podobny do rodzica, który wkłada w wychowanie swego dziecka niewyczerpaną ilość starań, ćwiczy mu umysł i ciało do granic, jakie uważa za konieczne. Czasem, kiedy dziecko urodziło się krzywem lub chromem, gimnastyka zamienia się w ortopedyę; niekiedy zaś rozgorączkowany i zaślepiony autor, zdrowe nogi swego dziecka opasuje chińskimi bandażami chorobliwej estetyki i tworzy karykatu-

ry, źle i niepewnie żyjące, jak np. „Bouvard i Pécuchet“ Flauberta.

— Zapewne, ale istnieją przecież pośrednie stopnie tworzenia. Każdy z nas ulega jakimś wymaganiom, których się pilnuje, chociażby nawet nie poprawiał tego, co pisze.

— Rozmaite sposoby pisania literackiego zawsze dadzą się wdrożyć w powyższe schematy. Zastrzegam, że improwizacya autorska nie wydaje mi się tworzeniem niższego, ale tylko odmiennego gatunku. O jej wartości porównawczej decyduje stopień talentu. Można być pierwszorzędnym estetykiem i znawcą języka, można doskonale rozumieć mechanizm, a przecież nie stworzyć dzieła żywego, organicznego. Są pisarze podobni do czarodziejów, co stracili różdżki magiczne, podobni do pięknych lamp, co się nigdy nie palą.

— Chcesz mnie zaliczyć do kategoryi improwizatorów literackich?

— Mniejsza o nazwę. Chodzi o określenie samego zjawiska. Uważam, że na płody twej wyobraźni patrzeć należy podług przepisu Wiktora Hugo, czyli tak, „jak na piękne zwierzę“. Jeżeli tylko dana postać twórcza żyje prawdziwie, samodzielnie i oryginalnie—

nie widzę potrzeby potępiania jej za to, że ma wady organiczne, jak nie ośmieliłbym się wymawiać rodzicom kaleki, że zrodzili syna bez ręki lub nogi. Wystarczy stwierdzić w dziele sztuki naturę i granice choroby, chociaż i to niezawsze jest niezbędne. Rady krytyczne, dotyczące naprawy lub usunięcia usterek, o tyle są zbyteczne, że i spóźnione i bardzo rzadko możliwe do wykonania.

— Więc jakież ogólne wrażenie dały ci moje książki?

— Przedewszystkiem i najmocniej—wrażenie życia, którem dyszą twoi bohaterowie. W powieściopisarstwie improwizatorskiem bywa zwykle więcej ech, niż głosów. Otóż spostrzegłem, że ech masz u siebie mało, a te, co są, mniej się objawiają w charakterach postaci, niż w formie i niektórych środeczkach starego repertuaru (np. owe kwiatki, łąki, lasy, strumyki, żegnające Jankę w Bukowcu). Do źle wyzyskanych przypomnień, zaliczyłbym: postać bezimiennego filozofa nad Wisłą, przed którym Jankę „porwała nagła i niepowstrzymana chęć wypowiedzenia się do dna"; dalej — całego Witkowskiego; do pewnego stopnia—panią Stabrowską i w znacznej mierze— Głogowskiego. Przybłędne te postacie odziałeś w nie-

zgrabne kostyumy i wpuściłeś je do swego bukowiecko-aktorskiego świata, pod warunkiem, ażeby dużo czyniły hałasu. Nie mogąc się poruszać swobodnie w pożyczonych szatach, machają gwałtownie rękami i nogami i wykrzykują jakieś źle zapamiętane role. Po za niemi, całe twe społeczeństwo żyje samoistnie i to jest największa utworów twoich zaleta. Ż y c i e — nie znaczy jednakże: z d r o w i e. Szczególna właśnie, że wszyscy niemal bohaterowie twoi są chorzy i to bez twojej, jakby się zdawało, woli: urodzili się już takimi. Choroby mają dziwne, bo niekiedy płynące z nadmiaru życia, istniejącego... w autorze. Stary Orłowski wpada w obłęd, który rozwijasz w oczach czytelnika, punkt po punkcie. Nie będę rozważał psychologii tego obłąkania, chociaż bowiem zapominałeś, że „jest metoda i w szaleństwie“, chociaż używałeś grozy dosyć pospolitego gatunku—w całości wyrysowałeś obraz artystycznie prawdopodobny. Ale zdawałoby się, że wszystkie inne swe figury uważasz za ludzi zdrowych na ciele i umyśle. Tymczasem przypatrzmy się zlekka, jak ta galerya wygląda. Przedewszystkiem zamknąłbym do do domu obłąkanych, jeszcze przed Orłowskim, dozorcę w Bukowcu—Świerkowskiego.

Co ten człowiek wyrabia! Gdy się miał oświadczyć o rękę Janki i zobaczył rywala — „taka mocna, straszna zazdrość i ból owionęły mu duszę, że bezwiednie prawie ugryzł szklankę, z której pił herbatę, szkło rozprysnęło się w kawałki, a z ust pokaleczonych popłynęła krew". Gdy jest zasmucony, miewa dzikie ruchy: „długie, chude, o bardzo rozwiniętych węzłach palce, podobne do pazurów, darły z wściekłością kożuch", a innym razem, „oczy zaszły mu łzami, rzucił się na ziemię obok psa, objął go za szyję i zaczął ryczeć i wyć razem z nim; tarzał się po ziemi, niby w epilesyi, aż zmęczony, wyczerpany, opadły z sił, przycichł i usnął na podłodze". Gdy mu Janka dała odkosza, zbił psa (którego zresztą ciągle katuje), potem „inkrustowany stoliczek uniósł i z taką siłą rzucił o podłogę, że rozleciał się w kawałki"..., „darł pokrycie (kanapy) nogami, rękoma i zębami, wywłóczył włosie, odrywał poręcze i łamał, gryzł i chrypiał oszalały",—wreszcie poszedł do lasu, „zgarbił się i począł wyć przeciągle, aby sobie ulżyć". Pomocnik zawiadowcy, Zaleski, dochodzi do idyotyzmu przez welocyped. Młodziutki telegrafista, Staś Babiński, owinięty w watę trosk matczynych, smaruje się kam-

forą w smutku lub zmęczeniu, obwija się flanelą do łóżka, powtarza co trzy słowa „mama mówiła“..., a, ujrzawszy ładną kobietę, szepcze sobie po cichu: „śliczna dziewczyna, muszę napisać o tem mamie“. Nawet doktór, leczący Orłowskiego, cierpi na suchoty i nosi respirator na ustach; po za tem jest chorobliwie brutalny. Kiedy Janka pragnie towarzyszyć ojcu w drodze do szpitala, krzyczy do niej opryskliwie: „A jakże! Tam miejsce dla histeryczek! To nie żaden flirt panieński“. Cała ta stacya kolei składa się z ludzi, których życie usprawiedliwia może początkowe skargi publiczności na złe funkcyonowanie kolei iwangrodzko-dąbrowskiej.. Ładny, istotnie, komplecik!

Reymont uśmiechnął się dyskretnie i przerwał mi uwagą:

— Wyjdźmy więc z Bukowca i weźmy inne postacie.

— Z sąsiadów Janki, Józia Głębińska, z domu Grzesikiewiczówna, ma jedno oko żółte, drugie błękitne. Ojciec jej, wybornie zresztą rysowany, tonie po szyję w nałogowem pijaństwie. Witowskiego nazywa słusznie Woliński „bardzo cudacznym człowieczkiem“, na którego „nawet psy nie szczekają, ale idą do niego i łaszą się“. Podobno

umiał prowadzić z siostrą „przesubtelne rozmowy, w których nie tylko słowa i pojęcia, ale ich najlżejsze odcienie rozcina się i przepatruje"; ale po za tem jest grubianinem i krwiożerczym gwałtownikiem. Kiedy po szalonej, faryzowej jeździe sanną z tym waryatem, Janka mdleje ze wzruszenia: „Histeryczka — mruknął Witowski, obwinął się futrem i, nie żegnając się z nikim, kazał wykręcić i odjechał". Potrafi być jeszcze bardziej gwałtownym. Zmęczony uczuciem, żalem i zazdrością, przy pierwszem spotkaniu z Janką, „chwycił jej rękę i, zamiast pocałować, ugryzł, ale tak silnie, że krzyknęła, a on zawrócił błyskawicznie konia i zginął w mroku lasu". Wogóle jest to człowiek „sprężynowy", co nie znaczy, żeby się poruszał, jak nakręcony zegarek. Czasem rzucają u nas lisom zamrożone w sadle sprężyny, które, pod wpływem ciepła, rozwijają się i okropnie męczą żarłoków. Witowskiemu kazałeś właśnie połknąć sprężynę histeryi, otoczoną warstewką nadzwyczajności i oto temu biednemu człowiekowi zdaje się, że wewnętrzny ogień, który go trawi, wewnętrzna „siła", która go rozpiera, pochodzą z „demonizmu". Siostrze jego, Jadwidze, odebrałeś wzrok, a za ślepotę dałeś jej pseudo-mistycyzm. Nie

wiem również, dlaczego znęcałeś się nad literatką Stabrowską za jej naturalizm. Podane przez ciebie próbki jej stylu świadczą, że to przecież twoja uczenica. Czem bowiem różnią się jej obrazy od takiego (umieszczonego w „Smierci"): „maciora chciwie zabrała się do żarcia a prosięta, wspinając się, wyciągały z wysiłkiem bladoróżowe ryjki do piersi i ssały, tłukąc i targając wymiona łbami"?

— Naturalnie, jeżeli wybierzesz rysy oderwane i nie związesz ich ani z tłem, ani z psychologią postaci, zbudujesz obraz tendencyjnie jaskrawy. Przecież nie powiesz, że i Janka jest chora?

— Janka jak wiadomo, była córką waryata, oraz kobiety, która „chorowała ciągle na choroby nieznane lekarzom prowincyonalnym". Wogóle zatem dosyć szczęśliwie wysunęła się z pod wpływów dziedzicznych. Pozostała jednak histeryczką, miejscami zupełnie zdecydowaną. „Lubi pasyami moknąć na deszczu", więc też „w dni, w które się zdawało, że wszystko na niebie i na ziemi zagasło, starło się i pomieszało, że tylko szarzeją pyły światów rozbitych — uciekała do lasu, kładła się nad potokami, albo na odartem z roślinności wzgórzu i, wystawiona na

deszcz, na smaganie wichury i zimno, dawała się porywać swojej wyobraźni i leciała w światy olbrzymów; bywała wtedy szczęśliwa aż do utraty przytomności". Pewnego razu, rozmyślając nad swoją dolą, „pchnęła jakiś fotel, aż poleciał do przeciwległej ściany". W mowie zwyczajnej, wśród okoliczności najmniej ku temu podatnych, mówi takim językiem: „Nienawidzę całej tej ludzkiej zgrai, tej trzody gryzącej się przy korycie, po za którem nic nie istnieje dla nich". Nawet głos otrzymała altowy, „brzmiący chwilami barytonem o męskich akcentach" a włosy— rude.

— A inni ludzie moich powieści?

— U wszystkich niemal znajdziemy nadzwyczajne giesty, chorobę lub dziwactwa. Oto np. aktorzy z trupy Cabińskiego. Sam dyrektor, gdy mu zawistna żona, Pepa, oznajmiła, ze źle naśladuje Królikowskiego, że gra jak cyrkowiec, „chwycił jakąś szklankę z paki i grzmotnął nią o ziemię, potem uniósł stos książek i rzucił nim, potem krzesło wyplatane potłukł, uderzył pięścią o klawiaturę, a gdy się zabrał do tłuczenia talerzy, Pepa krzyknęła: „to moje!" — i cały stos talerzy rzuciła mu pod nogi z taką siłą, że się rozbiły na drobne kawałki". Topolski lubi ko-

biety, „co jak się rozwścieklą, to w miłości kąsają, a w gniewie żrą i biją“. Stanisławski „syczy cicho, drąc sobie paznokciami ręce z bólu dzikiego“.

Reymont wciąż uśmiechał się łagodnie, aby więc zmusić go do dyskusyi, dodałem jeszcze:

— Zestawiwszy najostrzejsze rysy twoich bohaterów, nie chcę dowodzić, że uwypukla ich własna jedynie wyjątkowość; nie chcę insynuować, że łatwiej nam przedstawić sobie obraz człowieka kulawego lub garbatego, niż zupełnie zdrowego. Stendhal utrzymywał niesłusznie,że „romans jest lustrem, które się przechadza po drodze publicznej“. Czyż miałbym racyę wyrzucać ci, jako wielki błąd, że twoje lustro bywa niekiedy wklęsłe? Niech sobie artysta wybiera dowolne typy i postacie, byle je konsekwentnie przeprowadził. Życie stanowi dla ciebie obraz panowania moralności, która najbardziej męczy swoich wyznawców. W „kapłaństwach“ widzisz więcej błota, niż bólu; w bólu—więcej rezygnacyi, niż buntu; w drobnych duszach — dramaty męczące nad miarę; u chłopa—troskę materyalną, na której tle zwierzęceje twarda jego natura. Taki punkt widzenia podsuwa niezwyczajne figury. Jedni autorowie puszcza-

ją wodze fantazyi na tle zbiorów archeologicznych; inni szperają po klasztorach cnoty; jeszcze inni czują się dobrze w koszarach życia codziennego; — dlaczegóż więc ty nie miałbyś malować szpitalów rzeczywistości? Zobaczymy teraz, jak je malowałeś...

— Bestya jesteś!.. Czy nie poszedłbyś dzisiaj do „Folies-Bergère“?

*

* *

Późno w nocy schodzimy ze wzgórza Montmartre'u. Na Wielkich Bulwarach, oblanych falami świateł, ruch panuje w najlepsze. „Miasto o stu tysiącach romansów“ nie prędko do snu się ułoży... Brzmią jeszcze huczne gawędy na tarasach kawiarnianych; po trotuarach przewijają się tłumy, wracające z wieczornych widowisk; barwnie postrojone, jaskrawo malowane damy przebiegają w różnych kierunkach ulice, szeleszcząc jedwabiami; zmęczone tramwaje porykują żałośnie; wynędzniałe „kamloty“ wrzeszczą, jakby ich ze skóry odzierano: „La Presse“!.., „Le Soir“!...

Na rogu bulwaru ciężki, opasły dorożkarz zaprasza nas ochryple: — „Voyez, mon bourgeois“.

Reymont idzie obok mnie, zadumany i nieczuły na cały ten rozgwar.

— Czy wracamy pieszo?

Ocknął się z zadumy i zawołał:

—Ale... jakie wspaniałe tygrysy!.. Coby to był za wściekły efekt, gdyby ten królewski rzucił się na pogromicielkę!.. Czy zauważyłeś, jak on paszczę cudnie otwierał, kiedy ta jejmość kazała mu skakać przez kij?

— Wracamy pieszo?—zapytałem jeszcze raz, przywołując go do porządku.

— Dobrze, wróćmy pieszo. Musisz mi dokończyć przedwieczornej gawędy. Obiecałeś rozpatrzeć bliżej mój światek powieściowy.

— Stanęliśmy na stwierdzeniu chorób u twoich postaci. Teraz zobaczmy, jak ci ludzie wyglądają podczas ruchu życiowego, we wzajemnych stosunkach. Zauważę najpierw, że nie szukałem w nich myśli, co „jak gwiazdy ogromnemi płyną obroty". Kilku zaledwie dałeś dusze głębsze, lecz do dusz tych zajrzałeś przez dziurkę od klucza; wszyscy inni giestami tłómaczą swe wzruszenia. Taki zimny objektywizm kłócił się zanadto z romantycznym podkładem twojej wyobraźni, więc przesadziłeś wszystko, nie dałeś swym bohaterom żadnego wychowania

estetycznego. Niektórym kazałeś powtarzać pewne wyrażenia, łudząc się, wzorem dawniejszych powieściopisarzy, że charakterystyce psychologicznej stanie się zadość. Osiecka np. do każdej odpowiedzi wkłada zwrot: „no, kiedy mówię"; Karaś używa wciąż wyrazu „bon", którego znaczenia nie rozumie, więc przeplata go okrzykiem: „cudissimo!"; „utalentowany" literat Głogowski zaczyna każde zdanie od słów: „niech zdechnę", a kończy je sztucznem: „licz do dwudziestu" i t. d. Kiedy jednostka obraca się w drobniutkiej sferze życiowej i używa bardzo szczupłego słownika w mowie potocznej, posiada naturalną skłonność do powtarzania jakiegoś wyrazu lub zdania. Ale i tem zjawiskiem automatyzmu duchowego rządzą ukryte prawa, które sprawiają, że dane wyrażenie zbiera istotnie niektóre cechy charakteru. Wyrażenia stosowane przez ciebie, z wyjątkiem „przysięgam Bogu" Orłowskiego, i „jak Boga tego kocham" starego Grzesikiewicza, nie brzmią odpowiednio i wywołują zwykle niesmak.

— Powiedz mi cokolwiek o samej Jance. Przecież...

— Jankę zarysowałeś może najkonsekwentniej, a w każdym razie użyłeś dla niej

najwięcej półtonów. Niewiele zajmowała cię troska o rozwój jej akcyi duchowej; tu i owdzie zaledwie rzuciłeś garstkę wrażeń z jej wewnętrznego żywota. Ale półton ogromnie pomaga: półton swoją tajemniczością nasuwa czytelnikowi wiele domysłów na własny rachunek. Obawiałeś się widocznie, że te domysły łatwo nie pójdą, więc zostawiałeś nieco zadużo czasu na odpoczynek: gubiłeś Jankę w hałaśliwej masie tła na bardzo długo, niekiedy na kilkadziesiąt stronic. Pomimo wszystko, za nią podąża największa ilość zainteresowania czytelnika, który wogóle trudne ma zadanie z tyloma dziwakami. Czytelnik lubi, żeby ktoś mówił za niego, pragnie wejść do romansu, jako jedna z osób działających, a czasem nawet szuka bohatera, z którym mógłby się utożsamić. Janka otrzymała wiele ciepła żywotnego, ale sympatyi nie budzi. Wiemy, że od najmłodszych lat objawia „szalony temperament", więc pojmujemy, że gdy „sobie sprowadziła Szekspira — wtedy przepadła", że—zechce po za Bukowcem wyładowywać zasoby swoich sił i namiętności. Kiedy pół-obłąkany ojciec wypędza ją z domu, bo nie chciała wyjść za zbogaconego chłopa,—odprowadzamy ją ze wzruszeniem do teatru i oczekujemy, jeżeli

nie ważnych podbojów, to w każdym razie odważnych bojów, z warunkami, z ohydną intrygą zakulisową. Tymczasem „szalony temperament“ Janki nie objawia się w teatrze zgoła. Odrazu jest złamana, mięka, zbyt pośpiesznie pognębiona przez atmosferę miernot i nikczemności. Oddaje się najniegodziwszemu z aktorów tak prędko, że musiałbym nie rozumieć jej wcale, gdyby mi wypadło trzymać się ściśle pierwszej części „Komedyantki“. Nie zadowala mnie przecież powiedzenie, że „coś się w niej zatrzepotało“, ponieważ uwodziciel miał „aksamitno-czarne oczy“. Ale właśnie, po za wszystkimi szaleńczymi wybuchami i histerycznymi buntami, odczuwam w Jance ciche szamotanie się drobnej duszy, która wysunęła się z pod praw filisterstwa i dąży do czegoś niewiadomego, rwie się ku nieznanym gwiazdom, pędzi do nieokreślonych celów, pchana namiętnościami zbyt spętanemi, żeby się swobodnie rozwinąć mogły, a zbyt słabemi, żeby spróbowały zerwania tych pęt. Dramat podobnego istnienia wynika z impotencyi duchowej, z faktu, że jednostka „pragnie tylko z całą gwałtownością swej natury iść naprzód, ciągle i nieustannie wzlatywać w nieskończoność“, a tymczasem ani jednego

rzetelnego wzlotu nie wykona. Wewnętrzna słabość Janki, pomnożona przez uczciwość, wkłada na siebie wiele cierpień i ciężarów dla przeczuwanego ideału—i to stanowi rzetelną prawdę psychologiczną całej postaci. Ciekawa jest dla tego, że przy swem dążeniu do mocniejszego życia, nie posiada ani źdźbła talentu, nie znajduje w sobie woli twórczej. Janka jest przejawem wysoce znamiennych pragnień indywidualistycznych, rozsianych po naszej prowincyi. Mieszkaniec stolicy podlega silnemu, nieprzerwanemu naporowi zewnętrznemu, który tylko większych indywidualizmów nie zgniecie; przeciwnie, stawiając im przeszkody, pobudzając ich energię, gimnastykuje i rozwija duchowe ich władze. Indywidualizm drobny zetrze się i zginie w większem ognisku miejskiem. Tymczasem w zapadłych kątach prowincyonalnych wzrasta nadmiernie każde marzenie, rozwija się każdy ferment. Janka jest bardzo pospolita. Należy do pół- lub nawet ćwierć-umysłowców, którzy pojmują ogromnie mało, którym wyobraźnia zakrywa mgłą wszelką myśl przejrzystą. „Miała wielką intuicyę, wysubtelnioną samotnością“, ale brak jej inteligencyi, brak poczucia się własnego, brak

zrozumienia, na czem polega rzeczywista moralność. Filisterstwo, jako najsilniejsze, niewyczerpane źródło wszelkiej pseudo-moralności—jest dla niej ocaleniem. Proces jej powrotu do żłobu bezmyślności i „obowiązków“ przywiązania dla człowieka niekochanego, nakreśliłeś w „Fermentach“ pobieżnie, ale wiernie, bo zrozumiałeś, że u takiej bohaterki odbywać się on musi bez ciężkich walk i powikłań. Janka przestałaby „fermentować“ nawet bez ataków ojca i bez obawy jego całkowitego obłąkania. Drobne fermenciki zjawiają się jednakże od czasu do czasu, męczą ją i—„sama nie wie, czego chce“. Może zanadto podkreślałeś nieświadomość tego celu, bo Janka pragnęła tylko wrócić do teatru i prawdopodobnie przekonałaby się, że niema zdolności. Dopiero ku końcowi powieści pyta już siebie samej wyraźnie: „czego ja chcę“—i „to proste pytanie onieprzytomniło ją, uderzyło niby młotem i szła ogłuszona, bezradna i napróżno siliła się wyrwać z siebie to jedno jakieś słowo, któreby określiło jej pożądania“. W tym niepoczytalnym stanie umysłu szukać trzeba wyjaśnienia, dlaczego Janka bez wielkich „fermentów“ wychodzi za Grzesikiewicza.

Doszliśmy do Sekwany. Oparci o balustradę, staliśmy długo w milczeniu, patrząc na wyłamujące się z mroku, tajemnicze, koronkowo-subtelne kontury Notre-Dame, na grę różnobarwnych świateł w dalekiej, dalekiej przestrzeni, na czarną jak smoła, cichą rzekę, po której z latarni mostowych płynęły drżące strugi rubinów i złota.

— Najlepiej — ciągnąłem dalej—wygląda Janka w otoczeniu teatralnem. Nie umiem wnioskować, czy istnieją rzeczywiste odpowiedniki twoich aktorów; nie ma to zresztą dla wartości dzieła żadnego znaczenia. Aktorów mierzy się u nas podwójną miarą: kiedy są na scenie, otrzymują oznaki uwielbienia, posunięte do bałwochwalstwa; kiedy wracają do życia, otacza ich odwieczne, niezmienne uprzedzenie. Wysunąłeś swe towarzystwo w zbitej masie, więc nie będę się zatrzymywał nad pojedyńczemi postaciami. Muszę rozpatrywać jako całość „ogródek", przepojony atmosferą przedpokoju sztuki, gdzie gromada adeptów pożera się wzajemnie w nienawiści, w histerycznych bólach, w drganiach epilepsyi. Otóż cokolwiekbym powiedział o wybitnie przesadnej stronie kolorytu, o powierzcho-

wności obserwacyi — przyznać muszę, że teatr Cabińskiego rusza się i żyje za kulisami.

— A właśnie jeden z krytyków zauważył, że „trupa w powieści wygląda jak luźne zbiorowisko atomów, nie jak całość organiczna."

— Sprawa to, naturalnie, wrażenia osobistego. Dla mnie ci ludzie tak są z sobą powiązani nędzą, wzajemną zawiścią, megalomanią, że właściwie nie istnieją jako jednostki, bo każdy jest tylko częścią ogólnego „kabotynizmu", każdy wżera się w życie innych własną istotą. Zająłeś się, coprawda, jedną tylko stroną sprawy, stroną zewnętrzną i mniej ważną, ale z tego czynić ci zarzutu niepodobna. Życie aktorów byłoby może ciekawsze w niektórych innych przejawach. Dziwne być muszą naprzykład starcia, gdy ludzie, co się tak nienawidzą, kopią pod sobą dołki, często głodni i bez jakiego takiego odzienia—wieczorem, na scenie, pracują razem, by stworzyć całość nierozerwalną, bo każda osoba zależy od innej bo najzajadlejsi wrogowie muszą się całować, głodni—udawać na kawałku suchego chleba, że jedzą befsztyki! Po za tem istnieje zapewne dalsza jeszcze strona drama-

tu, bo chociaż, podług Kotlickiego, „wszystkie kobiety w teatrze—to histeryczki, a mężczyźni — więksi lub mniejsi neurastenicy", cierpią jednakże za kulisami kulis, łamią się w nędzy, w braku talentu, w zawodach i nadziejach... Pokazałeś upadlający wpływ teatru;—innego nie widziałeś.

— Znam przecież doskonale aktorów. Powiem ci, że idealizowałem ich raczej. Zawiść i komedyanctwo wypiera z nich wszelkie uczucia. W życiu ich niema dramatu, bo oni go nie odczuwają.

— Istotnie, piszesz w jednem miejscu, że „życie wśród mar, codzienne odtwarzanie coraz innych ludzi, uczuć i myśli — musi przekształcić każdego człowieka, zburzyć jego dawną osobowość, przekuć, a raczej tak rozmiękczyć duszę, że na niej wszystko się odciśnie." Ale jest to luźny aforyzm, który czytelnik umiałby sam zbudować. Autor powinien był rozwinąć proces tych przemian i ruin indywidualnych.

Wchodzimy do Quartier-Latin. Omijamy co chwila grupy rozbawionych studentów i rozkrzyczanych „przyjaciółek", aż w jednem miejscu rozhulana banda porywa nas w środek, otacza kołem i tańczyć zaczyna

ze śpiewami, wrzaskiem i wyciem dzikich ludzi.

— Wykupcie się, wykupcie się! — wołają dwaj młodzieńcy, w wielkich kołpakach papierowych na głowach.

— Po wiele za osobę? — pytamy, rozśmieszeni niewolą.

— Po dwa sous, po dwa sous!—krzyczą nam zewsząd, a kilka rozszalałych dziewczyn wyciąga ręce po pieniądze.

Płacimy haracz z pokorą i odzyskujemy wolność.

— Z największą ciekawością—zaczepiam znowu — przyglądałem się twoim chłopom. Można ich podzielić na dwie grupy: chłopi przebrani, czyli „inteligenci", mówiący i zachowujący się po chłopsku, oraz chłopi właściwi, pomiędzy którymi ciekawy odłam tworzą chłopi-dorobkiewicze. Pierwsi poruszają się niepewnie, pozują na oryginałów, a są raczej karykaturami. Zaliczę do nich wielu aktorów, a przedewszystkiem widocznego twojego ulubieńca, literata Głogowskiego, człowieka nudnego i niesmacznego, irytującego swym językiem i dowcipami, jak zbyt niemożliwy fałsz, po którym ma się ochotę zmaltretować kłamcę. Czem on ujmuje Jankę — nie wiem; jest to tajemnica jego

organizacyi duchowej, którą w gruncie mało nam wyjawiłeś. Tak ustawicznie nosisz przed oczyma—chłopów prawdziwych, że giestami ich obdarzasz postacie „wyrafinowane" i „przesubtelnione." Ale uważnego czytelnika nie złudzisz: spostrzega niebawem, że najgłębsze twe sympatye, że uczuciowa strona twego talentu skupia się na chłopach rzeczywistych. Dosyć przeczytać „Tomka Barana." Pomimo braku umiaru w budowie, pomimo literackiego filozofowania w zakończeniu, pomimo pospolitości tematu (nędza chłopska)—obrazek wywiera niemałe wrażenie. Pociąga silnem uczuciem, przekonywa prawdą kolorytu, zajmuje tętnem ciężkiego, bolesnego żywota. Na ogół chłopi twoi zbudowani są z materyału bardzo twardego, mają zarysy ostre, jakby siekierą ciosane. Poznajemy w nich ludzi nie z powieści, lecz z bohaterskiego jakiegoś eposu: wszyscy nad miarę rozpotężnieni. Z wielkim trudem chodzą po izbach, dziury w pułapach żłobią głowami, dopóki ich nie wyprowadzisz na świeże powietrze. Tutaj dopiero próbują ogromnych rozmachów, chodzą jak wielkoludy, mówią jakby walili młotami, a zawsze przejawiają instynkty troglodytów. Jakże daleko odeszliśmy od grzecznych, kolorowo

odzianych chłopów, tańczących oberka w sztukach ludowych! Czyż nie nową w powieściopisarstwie postacią jest stary Grzesikiewicz, „chłop, który z karczmarza przedzierzgnął się na handlarza i na porębach leśnych i handlu opasami dorobił się krociowego majątku", a który pozostaje do końca życia dawnym karczmarzem, wciąż pijanym, chciwym i jak żelazo twardym? A syn jego, Andrzej, po którym kultura miejska spłynęła, niby woda po kamieniu? Chryste, jakiż to barbarzyńca! Andrzej był „siłaczem, który w chwilach uniesienia sam rzucał na wóz sześciopudowe wory zboża i musiał nieraz robić jak wyrobnik, żeby się zmiękczyć i przyciszyć w sobie szalone pragnienie użycia i jakieś burze, podnoszące się w krwi zdrowej i przez dziesiątki pokoleń niezużytej!" Szalone ma namiętności. Przez las „leciał jak wicher", a kiedy miał się Jance oświadczyć, „wypił kawę odrazu, filiżankę odsunął, aż się przewróciła wraz ze spodkiem na stół"; gdy zaś zwrócono mu na to dyskretną uwagę, zawołał, że „w takiej chwili człowiekby lampę połknął, n i e z a u w a ż y w s z y" (!) Gdy mu Janka dała odkosza, „porwał się z ziemi i, chwytając się za głowę rozczochraną,

krzyczał prawie z bólu... machinalnie zerwał rękawiczki z rąk, podarł, a raczej poszarpał je i rzucił na podłogę." A jak on kocha ogromnie! Raz po ślubie przyniosła mu Janka miodu na pole i zapytała: — „Będziesz jadł?" — „Chcesz, to zjem i talerzyk i serwetkę nawet!" — odpowiedział stanowczo. A jak on będzie Jankę bił za jej „fermenty"!...

— Więc uważasz, że i Andrzeja nie wytrzymałem w mierze?

— Owszem, Andrzej najsilniej godzi nas z wyjątkowością swej natury. Z pośród wszystkich twoich nadzwyczajnych ludzi, on jeden wygląda na takiego, co byłby zdolny połykać lampy i zjadać talerzyki. Liczne zresztą drugorzędne figury chłopskie, jak Józia Głąbińskiego, a zwłaszcza wzruszająca zawsze Janowa — szczere są, żywe i zajmujące. Nawet styl zyskujesz pewniejszy i dobitniejszy, gdy o chłopach mówisz. Wszystko skłania mię do przypuszczenia, że powinieneś pisać powieść chłopską, zupełnie dobrą powieść chłopską...

— Tak sądzisz? A więc powiem ci, że oddawna już noszę ją w sobie. Rosną we mnie i mnożą się rozmaite jej kształty i tak domagają się życia na papierze, że z tru-

dem ciągnę inne prace. Pragnąłbym objawić tam zupełną swobodę kolorytu, języka i obyczajowości chłopskiej. W tem, co pisałem, niezawsze mogłem być sobą, ale nadszedł przecież czas, że napiszę tak, jak trzeba pisać.

— Powieść taka dałaby ci również sposobność do szerokich studyów przyrody. Co do mnie, widzę dla talentu twego obietnicę miary w tem, że zżyłeś się z naturą, że odczuwasz wszystkie przejawy jej siły i nieskończoną rozmaitość jej barw. Zauważam nawet dziwną u ciebie sprzeczność. Krajobrazy masz pogodne i prawdziwe, natura twoja dyszy zdrowiem, niekiedy frenezyą (np. w opisie wiosny); chociaż spostrzegasz ją w barwach jaskrawych, nie dajesz jej kształtow zbytnio wyolbrzymionych, ani nastrojów chorobliwych. A skoro tylko przechodzisz do ludzi, wywracasz im dusze i ciała, wkładasz ich wszystkich w jakiś młyn życiowy, z którego wypadają połamani, pokaleczeni, lub też jak stal zahartowani, bohaterscy. Oglądając naturę, chwytasz jej ruchy i kolory na gorąco, nie dbasz o wyszukane harmonie, powtarzasz nawet środki opisowe. Zarówno np. wiosna, jak jesień są u ciebie postaciami, które „przepływają nad

polami", a ty opowiadasz, jakie po tem przepływaniu zachodzą zmiany w kwiatach, drzewach, wodach, zwierzętach i ludziach. Brak rozmaitości w obrazowaniu wynagradzasz wyraźną i przyjemną miłością, jaką otaczasz swą naturę.

— O tak, jabym nigdy długo nie wysiedział w mieście.

— Do jakiego stopnia potrzeba ci żywych kolorów i ostrych plam — świadczą twoje obrazy porównawcze. Metafor używasz względnie mało, większość z nich jednakże, zwłaszcza takich, które mają oryginalny połysk, opiera się na barwach i na życiu wiejskiem. Serce Janki „podobne było do palety, pełnej farb, które rozciekały, mieszały się z sobą, przenikały wzajemnie i, pomieszane, tworzyły jakąś brudną plamę." Włosy jej „rozpuszczone na noc, jak złoty ogon komety, biegały za nią, zamiatając kurz posadzki i w księżycowem świetle skrzyły się elektrycznemi skrami." Myśli jej, „jak przestraszone przez jastrzębia ptaki, rozbiegły się nagle z tego skupienia." Pewnego razu „tak się w niej wszystko skłębiło, porwało, obezsiliło, że była podobna do ula, w którym rój zamarł i tylko czarne robaki zgryzot, męki, strachów syciły się

miodem jej życia i huczały coraz głośniej w pustych komórkach." W innem miejscu „dusza z bolenia kurczy się jak ptaszek na mrozie", „naród splątany jest gęsto, niby żyto na boisku." Któryś z twoich chłopów ma głowę „porośniętą siwym włosem, jak podorywki późnej jesieni", albo inny ma „twarz szarą, jak ta ziemia, którą tyle lat uprawiał."

Stanęliśmy na Placu Panteońskim. Cisza panowała tu zupełna, tylko z bulwaru biegły jeszcze gwarne odgłosy. Zatrzymujemy się na chwilę i patrzymy na potężną kolumnadę Panteonu.

— Ot, czego nam potrzeba—zawołałem—takich gmachów, takiej budowy, takich kolumnad, takiego umiaru w dziełach sztuki! Staranna budowa większej powieści jest w naszem piśmiennictwie objawem niesłychanie rzadkim. Pod tym względem nie odrywasz się od ogólnej naszej tradycyi. Nie pamiętasz, że główna akcya romansu zdążać winna jak silny potok, zagarniający w siebie po drodze wszystkie dopływy. W dziele sztuki potrzeba, żeby „jak węża kawały, rozcięte widma jednem życiem drgały." U ciebie realne „widma" wyobraźni rozpadają się wciąż na nowe wykształty, tworzysz

pośród romansu oderwane nowele, skutkiem czego postacie zasadnicze chorować muszą na niedorost własnej indywidualności. „Komedyantka" i „Fermenty" czynią na mnie wrażenie wielkiej eksplozyi; o świadomem stosunkowaniu części pojedyńczych — mowy tam być nie mogło; „Komedyantka" obraca się w znacznej części około życia teatralnego, ma więc dosyć naturalną spoistość. Ale w „Fermentach" wszystko się przepycha wzajemnie, każda z postaci pragnie się wysunąć na pierwszy plan, niektóre sceny epizodyczne unoszą cię tak, że zapominasz o całości, że dajesz ogromne tło, na którem bardzo lekko przesuwa się Janka. Nie obserwujesz warunków perspektywy; zapominasz, że sztuka nie może objąć wszystkiego, jak natura, że zmuszona jest do wyboru. Pierwszy „fermencik" Janki zjawia się dopiero ku końcowi pierwszego tomu (na str. 209). Nieraz niewiadomo, za którym z bohaterów podążać w tej hałaśliwej niesforności. W „Tomku Baranie" trzecią część krótkiego opowiadania, czyli trzynaście stronic, zajmuje opis karczmy i gawęd chłopskich bez potrzebnego związku z całością. Jest to wynik twojej nadmiernej wrażliwości, która zatrzymuje się przed ka-

żdym szczegółem, która rozumowanie i panowanie nad przedmiotem ogranicza do rozmiarów minimalnych, odsyłając wszystko zmysłom, a zwłaszcza—wzrokowi. Oczy masz nienasycone, więc powtarzasz w największym nieładzie wszystko, co widziały.

Kilka wąskich uliczek otwierało na nas swe czeluście, więc wsuwamy się w jedną, zupełnie już pustą.

— A cobyś zrobił—zagadnął nagle Reymont — gdyby teraz wyszło przeciwko nam kilka ogromnych, jak tamte tygrysów?

— Zapewne przestałbym męczyć cię rozbiorem twoich pism—a szkoda, bo chciałbym jeszcze pomówić o języku.

— Czyż dużo w nim grzechów?

— Niewielu jest zdolnych pisarzy, u których myśl znajduje się w całkowitej zgodzie z formą. Najczęściej autorzy nie mają ani tylu myśli, ani tylu obrazów, ile wytwarza bogactwo ich języka. U ciebie zachodzi wogóle znaczna nieodpowiedniość pomiędzy wyrazem a treścią: używasz słów mocnych na określenie rzeczy drobnych, powszednich. Są to zapewne pozostałości z wędrówki teatralnej, z przejęcia się repertuarem romantyczno-dramatycznym, który młodych adeptów popycha do patosu lub

przesadnej deklamacyi. Bohaterowie twoi, kiedy trzeba szeptać, mówią głośno; kiedy wystarczy mówić,—krzyczą. Zdania miewasz czasem długie, dwunastowierszowe, przestronne i buchaste, jak tureckie szarawary. Po tak prędko pisanych okresach trudno spodziewać się wytworności stylowej; należy je czytać śpiesznie, inaczej bowiem, to jest, przy rozpatrywaniu zdań pojedyńczych, składnia może niezawsze zadowolić. Są to przeważnie zdania nastrojowe, żyjące wewnętrznem życiem, wyrwane z ust, „namysłem niespętanych jeszcze." Nieraz, kiedy chcą być bardzo silne, przypominają blaszane burze, urządzane za kulisami teatru. Jedynie opisom natury dałeś formę czystą, łatwą do asymilowania, zamkniętą w peryodach przyjemnych dla ucha i w wyrazach dobrze dobranych.

Zbliżamy się do domu, gdzie Reymont mieszka.

— Żeby to można pisać tak, jak się chce...

— Niegdyś kapucyni we Włoszech, kiedy przyjmowali nowicyusza, wciągali go na wierzchołek dzwonicy i, pokazując mu całą okolicę, po której zbierać ma składki na konwent, mówili do niego: „faccia tosta, e tutto

è tuo!“ W podobny mniej więcej sposób przemawiają dziś wydawcy do młodych, zdolnych autorów: pokazują im publiczność i każą tworzyć w myśli jej upodobań. Ale przez ciebie przewiewa tchnienie takiego szczerego, samorodnego talentu, żeś go winien dobrze ująć w karby kultury i pozwolić mu dojrzeć i wypowiedzieć się całkowicie, bez uwagi, czy zwaśnisz na siebie hypokrytów krytycznych.

— Nie bój się o mnie, przyjdzie jeszcze czas, przyjdzie...

— Była na pogańskiej Litwie dadżjawira Blinda, która miała cudowne usposobienie do rodzenia dzieci palcami u rąk i nóg i wszelkiemi członkami. Tak długo chodziła po grząskich łączkach, aż ją bogini Krumina uwięziła w błocie. Sprawiasz na mnie wrażenie takiej ogromnej płodności, ale obawiam się, czy, chodząc zawzięcie po grząskich łąkach pośpiesznej roboty, nie wpadniesz w trzęsawisko banalności. Ocalenie widziałbym w stosowaniu pewnego rozwoju praktyk maltuzyańskich.

— To jest?...

— Pisać mniej, pozwolić hałaśliwym bohaterom wyszumieć się w tobie, aby potem

wyszli na świat w strojnym szyku, pełni nie grzmiących słów, lecz naturalnej siły rodzica.

— Zobaczymy, zobaczymy...

— A teraz dobranoc.

— Dobranoc. Dziękuję... Ach, te tygrysy!...

Paryż. 1898.

## III.

### „ZIEMIA OBIECANA". — NOWELE, SZKICE i OBRAZKI.

„Komedyantka" i „Fermenty" dały Reymontowi nie tylko szeroką popularność, ale silną świadomość twórczą. Pozyskał odwagę opowiadania o wszystkiem, to jest ważny warunek rozwoju zasadniczych cech swego talentu. Nie przyniósł w technice powieściowej rzeczy nowych: liczni jego poprzednicy w romansie polskim w taki sam sposób budowali opowiadania, w taki sam sposób rozkładali plany, szukali tego samego gatunku plastyki. Ale Reymont pociągnął odrazu czytelników żywiołowym rozpędem, silnym i zdrowym temperamentem, świeżością odczuwania, nadmiarem życia wszystkich swych bohaterów.

Nikt też się nie zdziwił, że powieściopisarz, który tak swobodnie organizował walki namiętności aktorskiej, zabrał się do odtworzenia skomplikowanego mechanizmu życia społecznego i ekonomicznego w Łodzi, t. j. mieście, które długo było „Ziemią obiecaną“ dla przeróżnych bandytów przemysłu i handlu. Przewidywano z góry, jakie żywioły wydobędzie Reymont najplastyczniej z tego materyału; łatwo też było określić granice jego środków twórczych w niektórych dziedzinach myślenia i odczuwania. Wszystko, co Reymont pisał dotychczas świadczyło, że jestto artysta barwy i plastyki, taktujący dusze ludzkie w najlepszym razie jak pejzaże, ale nie obejmujący tych dusz żadną filozofią indywidualną. Rozumiał i tworzył namiętności, lecz bardzo rzadko zaglądał głębiej do duszy. Jego metafizyka tonęła zawsze we mgłach pospolitej codzienności, tej szarej i przyziemnej, co się zadowala pierwszym lepszym liczmanem myśli. Jego poglądy społeczne wynikały tylko z uczucia, nigdy przeto nie miały zdecydowanego całokształtu. W takich warunkach synteza Łodzi musiała być jednostronna i powierzchowna. Złożyły się na nią barwy, namiętności, grube intrygi i zatargi osobiste.

Brak ustalonej silnie perspektywy filozoficzno-społecznej nie pozwolił zbudować gmachu mocnego i dobrze wykończonego w szczegółach. Wzorem Zoli, pojechał Reymont do Łodzi po „dokumenty ludzkie". Obserwował przez kilka miesięcy fizyognomie żydowskie i niemieckie, zebrał cały wagon drobnych, drobniutkich wiadomości, „typów", plotek i ploteczek i, ze zwykłym swym rozmachem, wysypał wszystko w dwutomowej „Ziemi obiecanej".

Główną część romansu stanowią oszukańcze wybiegi, które wielcy fabrykanci stosują po to, aby pożreć małych fabrykantów. To jest właściwy, ekonomiczny szkielet książki. Równolegle z tą walką szakalów pożerających się wzajemnie, występuje szereg bandytów - karyerowiczów, którzy szukają sposobu nabycia własnej fabryki i zdobycia milionów. Tę drugą część książki, stanowiącą rodzaj podręcznika „Lodzermenscha", ilustruje historya inżyniera-chemika, Borowieckiego. Jest on w literaturze typem o tyle ciekawym, że stanowi całkowite przeciwieństwo z galeryą „szlachetnych inżynierów", ratujących Ojczyznę w epoce popowstaniowej. Tamci posiadali „złote serca", „piękne charaktery" i — rachityczny żywot

książkowy; ten jest łotrem bez skrupułu, stwierdzającym nieustannie, że grosz zdobywa się nie tylko pracą i inteligencyą, ale przedewszystkiem—oszustwami, zdradą, podstępem, sprytem, czujnością. Borowiecki jest po „Fachowcu“ Berenta, figurą reprezentacyjną w piśmiennictwie: przynosi w swych czynach i stosunkach niejako rewizyę hasła „pracy organicznej“, traktowanej, jako zbogacanie się per fas i nefas. Anegdota życiowa Borowieckiego jest niezbyt złożona. Niezadowolony ze swego stanowiska w wielkiej fabryce Bucholtza, „króla bawełnianego“, Borowiecki pragnie posiadać koniecznie własną fabrykę. W tym celu zawiązuje spółkę z Żydem, Morytzem Weltem i Niemcem, Maxem Baumem. Korzysta z depeszy cyfrowanej, znalezionej wypadkiem (tak się robią, podług Reymonta, miliony w Łodzi!...) u swej kochanki, żony pewnego fabrykanta i dowiaduje się stąd, iż niezadługo nastąpi kryzys bawełniany. Okoliczność ta—pozwala mu dorobić się szybko fortuny. Wystarczy, aby włożył w przedsiębiorstwo posag swej narzeczonej. Max Baum dodaje do tego pieniądze swego ojca, starego „bürgera“ niemieckiego, Morytz Welt zaś—pieniądze, skradzione bezczelnie. Po wielu

przygodach, fabryka „Borowiecki i S-ka“ została zbudowana i poszła w ruch. Ale Żyd, Welt zapragnął wyciągnąć korzyść osobistą z przedsięwzięcia: podpala fabrykę, rujnuje swych wspólników, Borowieckiego i Bauma, sam zaś staje się bogaczem. Borowiecki który był zawsze „przygotowany na wszystko“ i nie cofał się nigdy przed żadną podłością, nie daje za wygranę. Owszem, w chwilowem nieszczęściu znajduje nową podnietę do „walki“: zrywa z narzeczoną, żeni się z córką fabrykanta—milionera, zdobywa na nowo własną fabrykę i pałac. Zdawało się Reymontowi, że pozostawić w takiem ordynarnem szczęściu „Lodzermenscha“ nie wypada. Uczynił go przeto, ni mniej ni więcej, jeno tołstoistą: Borowiecki spostrzega nicość swych wysiłków i swych bogactw, obiecuje myśleć o innych teraz, gdy już ma miliony...

Ta naiwna cokolwiek historya tworzy nieznaczną zaledwie część dzieła. Obok Borowieckiego widzimy cały tłum łotrów, fabrykantów, doktorów, restauratorów, Żydów, Niemców, Polaków, krzykliwą bandę, złożoną z 82 bohaterów, przysłaniających się nawzajem. Autor prowadzi nas do teatru łódzkiego, do fabryk, do salonów żydowskich,

na wieś, do restauracyi, do parków, do kościołów, — wszędzie. Gdy wprowadzi jaką postać, wlecze ją niepotrzebnie przez kilka stronic, zanim ją zaprowadzi do innej. Gdy niewie, co z nią uczynić, pozostawia ją na ulicy, w jakiemkolwiek miejscu, i zajmuje się inną osobą. Nie szuka nigdzie ducha; widzi tylko giesty i grymasy. Nie dostrzega też w Łodzi cudów woli ludzkiej i pracy, lecz przypadkowe jedynie środki zbogacania się. Po przeczytaniu „Ziemi obiecanej“ jedne tylko wyrazy mamy na ustach: jakaż nadzwyczajna kolekcya łotrów! Jest to może okrzyk zbawczy, ale czyż godnie wieńczy wysiłek 751 stronic? czyż wystarcza, aby nas zainteresować szczerze tym tłumem, który przed naszemi oczyma czyni tyle zbędnego hałasu? Nagła zmiana wewnętrzna Borowieckiego nie przekonywa zgoła; budzi raczej uśmiech sceptyczny. Zamiar przeto stworzenia artystycznej syntezy jednego z wielkich centrów przemysłowych nie zupełnie udał się Reymontowi: brak armatury ideologicznej nie pozwolił zbudować gmachu jednolitego; liczne szczegóły powyrastały nadmiernie i uformowały niekształtny kompleks różnych budowli.

Młody autor, którego sława rosnąć

zaczyna, traktowany jest zazwyczaj przez wydawcę, jak kurtyzana: otrzymuje „korzystne“ propozycye, aby chciał dostarczyć towaru żądanego przez publiczność. Reymont musiał, oczywiście, przejść przez te praktyki handlowe. Rozrywany przez redakcye pism, nie umiał znaleść w sobie dość silnej woli, aby wydawać na świat dzieła dojrzałe, wykształcone uczuciowo i estetycznie. Ufny w siłę swego tęgiego talentu, złudzony bogactwem swej wyobraźni, w której się kłębiły tłumy niesfornych postaci, nie wiedział co z niemi począć; starał się dać im coprędzej życie literackie, niepomny, iż pozbawia je tym sposobem wszelkiego wychowania estetycznego. Po kilka pism odrazu zapowiadało druk jego utworów. Chcąc sprostać zadaniu, wynikającemu z tych obietnic, Reymont ogłaszał często rzeczy pośpiesznie improwizowane, niewykończone. „Ziemię obiecaną“ pisał z numeru na numer, a potem już stale używał tego systemu. Zaczął się rozdrabniać, realizować natychmiast wszystkie „dobre pomysły“. Powstawały stąd utwory bardzo nierównej wartości, z których, w ciągu lat, zebrało się (prócz „Spotkania“) pięć tomów nowel.

Podzielić je można, według gatunków me-

tody twórczej autora, na cztery kategorye, mniej więcej wyraźne. Do pierwszej należą obrazki o charakterze realistycznym, snute z obserwacyi malarza - romantyka. A więc najpierw—„Lili“, piękna „żałosna idylla“ czystej i delikatnej dziewczynki, żyjącej w brudnym świecie aktorów-kabotynów, niby lilia kwitnąca na śmietnisku. Dawniej Reymont znał tylko namiętność, znał grę instynktów, które wypaczał przez nadmierne ich wytężanie; tutaj po raz pierwszy maluje uczucie, uczucie przedziwnie słodkie, delikatne, przepełnione żalem, pełne świeżości i czaru. Potem dłuższe opowiadanie p.t. „Sprawiedliwie“, nazwane przez autora „szkicem do romansu“, a będące jakby odłamem późniejszych „Chłopów“. Fabuła jest tu nawskroś melodramatyczna: Parobek wiejski dostał się do więzienia za to, iż „trochę dziobnął widłami“ rządcę, który mu chciał zbałamucić narzeczoną. Zatęskniwszy do swobody, ukrywa się przez długi czas u swej biednej matki we wsi. Zdradzony przez sąsiadów, ucieka przed obławą i, mszcząc się za zdradę, podpala wieś. Rozwścieczony tłum, wrzuca go żywcem w płomienie, co widząc, zrozpaczona matka woła z rezygnacyą, psychogicznie nie wyjaśnioną: „sprawiedliwie!“. Ta

nić niewyszukanej akcyi wiąże szereg żywych i plastycznych obrazów z życia wiejskiego, w których Reymont jeszcze raz potwierdza, jak świetnym jest artystą, gdy maluje żywot chłopski. Jędrność i dosadność języka, prostota i wielka swoboda rysunku (zwłaszcza w postaciach Wiesiołkowej i sołtysa), wyborny, konsekwentny układ scen i figur—wszystko to zapowiada wybitnie oryginalnego epika chłopów.

To samo ujawniło się w obrazkach: „W jesienną noc", „W porębie" i „Legenda wigilijna." Występują tu na pierwszy plan: plastyka, prostota, wyrazistość stylu, świetne zespolenie chłopa z naturą—wszystkie zgoła cechy, które wyodrębniły potem specyalnie talent Reymonta. Zastanawia zwłaszcza „Legenda wigilijna" — taka w niej naiwna koncepcya i umiejętność korzystania z symbolów ludowych.

Niestety, pod wpływem żądań wydawniczych, Reymont porwał się raz do humoru i satyry, których nie miał w sobie wcale. Napisał dłuższe opowiadanie p. t. „Z pamiętnika." Trudno stworzyć coś bardziej przygnębiającego, jak ten „humorystyczny" pamiętnik podróży do Włoch, pisany przez papę-idyotę, mamę - kretynkę i córkę - gęś

nad gęsiami. Od początku do końca płaska trywialność: przygody starego bałwana z pospolitej farsy scenicznej oraz niemądre rozmyślania dzierlatki, która się wychowywała gdzieś, w nieprawdopodobnym kurniku. Nadomiar złego, rozsiał jeszcze autor tu i owdzie próby tematów, których nie powinien był dotykać, wychodzą bowiem zbyt widocznie i jaskrawo po za zakres jego środków artystycznych (np. nieudatna karykatura poematu dekadenckiego).

Drugą kategoryę nowel stanowią opowiadania, które wynikły z literackiego sposobu myślenia. Nie są to naśladownictwa cudzych wzorów, ale wykombinowane na chłodno tematy, które się wtłacza w pewne typowe ramy i kształty nowelkowe. Pisarze bez talentu korzystają niekiedy tak umiejętnie z takich schematów, że podrabiają talent, a w najgorszym razie budują utwory zupełnie poprawne. Zgoła inaczej wygląda schemat nowelkowy u pisarza tak wielkiego talentu, jak Reymont. Czasem (a bywa to najrzadziej) chwyta się budowy „nowelkowej" przy pewnem zadrzemaniu twórczem i maluje wówczas taki obrazek, podług odwiecznych formułek komponowany, jak „Przy robocie", albo taką bladą reminiscen-

cyę z różnych autorów, jak śmierć konia w opowiadaniu „Sokół.” To samo także trzeba powiedzieć o wymuszonej po literacku „Venus” i o nowelce „W głębiach”, w których Reymont szuka napróżno tajemnicy efektów antytezy. Miłość studenta do kelnerki na Saskiej Kępie („Sielanka”) jest również powtórzeniem wielu „sympatycznych”, na szczerości uczuciowej opartych obrazków.

Talent Reymonta obudził się w innych opowiadaniach tego typu. Wiele rozpaczliwych zgonów literackich przypomina nowela „Przed świtem”, opowiadająca śmierć młodzieńca, konającego w szpitalu, ze straszliwą chęcią życia. Ale te reminiscencye ułożył Reymont w tak świeże, własne obrazy, że otrzymujemy z nich utwór nieomal oryginalny. A w opowiadaniu „Pewnego dnia”, pomieszczonem w tym samym tomie, pomimo nowelkowych zaokrągleń i nowelkowych antytez, błyska już samorodny talent Reymonta, ten talent, który dostrzega ciche dramaty istnień prostych, najprostszych. Pan Pliszka, niegdyś żołnierz w wojsku polskiem, teraz od lat trzydziestu kieruje windą w fabryce. Nigdy nie widzi świata; jest zupełnym automatem, nieomal maniakiem, z wo-

lą startą na miazgę w wielkiej maszynie fabrycznej. Raz pan Pliszka zatęsknił do wsi, postanowił rzucić fabrykę i — nie wrócić do niej więcej. Wyszedł raniutko, „przebiegł z zamkniętemi oczyma obok fabryki i odetchnął aż w polach pod lasem." Ale oto odezwała się świstawka fabryczna: Pliszka drżący i przerażony wraca do swej windy. W opowiadaniu jest również specyalne, nowelkowe zaokrąglenie, które obowiązuje oddawna; obok tego jednak Reymont z wielką subtelnością odtwarza proces duchowy zautomatyzowanego przez kapitalizm człowieka.

Teofil Gautier, zabłąkany śród meskineryi naszych społeczeństw, marzył nieustannie o Indyach i mawiał często: „jakież to nieszczęście urodzić się nie w swojej ojczyźnie!" Całkiem odwrotne byłoby w tej sprawie marzenie Reymonta. Żywiołowy jego talent ma w sobie taką bezwzględną rodzimość, że tylko w malowaniu rzeczy swojskich jest szczery. Swój świat chłopski podnosi zazwyczaj o kilka skal ponad rzeczywistość; ale gra instynktów odbywa się w nim ze swobodą, mocą i prawdą poetycką. Zupełnie inaczej wygląda proza Reymonta, gdy stara się być „wyrafinowanym", a zwłaszcza, gdy zacznie filozofować. Wte-

dy styl jego jest nie twórczym, ale odtwórczym; wyrazy męczą się w pożyczonej szacie, starają się wybiedz z więzienia obcych zdań — na wolność. Głęboko wrażliwy, jak każdy prawdziwy artysta, przejmuje się Reymont wszystkiem, co widzi lub słyszy. W tem jest geneza jego „żałosnej historyi o pękniętem porcelanowem sercu japońskiem", p. t. „Komurasaki." Powstała ona z flaneries paryskich, z wpływów „Chimery", z dźwięków mowy Przybyszewskiego i niektórych młodych. „O biedne drzewa marznące! O biedne psy bezdomne, które przemykały cicho pod zimnemi ścianami, czołgały się na rogach ulic oświetlonych, przystawały, rozglądały się krwawem, przemęczonem spojrzeniem—i głodne, oszalałe trwogą biegły dalej, szukały bez końca... O niezgłębione, nieopowiedziane tęsknoty nocy zimowych za słońcem! O rozpaczne krzyki konającego wczoraj!—O! niepojęte jawy jutra, lęgnącego się jeszcze w bezdniach nocy. — I cisza!... cisza ciemnych błyskawic, żerujących w przestrzeniach."—Wpędzony gwałtownie w taki „nastrój", wytrzymał w nim Reymont do końca. To też utwór pozbawiony zupełnie samorodnej istoty, czyta się ciekawie, zwłasz-

cza w tych ustępach, gdzie niezręczna sztuczność staje się wyraźniejszą. Historya lalki japońskiej, zamkniętej w witrynie sklepu paryskiego, zaświadczy w przyszłości o tem, jak silną była za naszych czasów atmosfera sztuki syntetycznej, skoro wciskała się do pracowni najlepszych malarzy żywiołowego życia.

Trzecią kategoryę stanowią nieliczne utwory Reymonta, wysnute pośrednio lub bezpośrednio z jego wrażeń podróżnych. Przez kilkanaście lat Reymont spędza większość czasu za granicą. Zdawałoby się, że nowi ludzie, inne stosunki, inne krajobrazy, inne widoki pobudzać będą nieustannie jego wyobraźnię. Tymczasem Reymont był naogół dość zamknięty w swej polskości. Z obcych źródeł wydobywał wzruszenia zgoła błahe. Gdyby jego opis wiosny polskiej, w opowiadaniu „Dwie wiosny", wynikł drogą naturalną z potrzeby powieściowej, zawarłby napewno kilka obrazów świetnych. Tymczasem suche przeciwstawienie dwóch wiosen— włoskiej, ogladanej po przez nostalgię i polskiej, widzianej po powrocie z zagranicy — wydało kilkanaście stronic zgoła drugorzędnych. Z wielokrotnego pobytu w Bretanii przywiózł Reymont trzy obrazki (Burza, Tę-

sknota, Ostatni), osnute na tym samym głównym motywie: zatonięciu istoty ukochanej w oceanie. W pierwszym, najlepszym, związał to z miłością dwojga ludzi dla wywołania efektu antytezy: Córka oddaje się kochankowi w tej właśnie chwili, gdy matka, wyprawiona do grot na wycieczkę, ginie podczas burzy. Są tam dwie burze, jednakowo potężne. Ta, która się działa w sercach kochanków, zajmuje poetę jeszcze więcej, niż tamta, na oceanie. „I uczyniła się—mówi—w nich noc, poczynająca w tajemniczych trzewiach — noc, zwita z rojowiska oślepiających błyskawic i huku piorunów, pełna upalnych miotań żywiołów rozpętanych i huraganowych odmętów, szał światów druzgotanych, wyłaniający z chaosu tajemnice, noc radości zamierania w upojeniu. Padali w siebie z krzykiem oceanów. Jak gwiazdy, ciążące ku sobie tęsknotą od prawieków, stapiają się gdzieś w nieskończonościach i przepadają w sobie. I stawały się w nich nagle cichości głębin stężałych w mrokach; chwiejne, nieprzytomne drgania wód oślepłych od przerażających błyskawic; majaczenia rzeczy zgoła nieodgadnionych; rozprażone jęki ziemi przepalonej potokami wrzących metalów; sny kwietnych aromatów

w omdlałe, letnie noce; prężenia lasów w słonecznej pożodze; omdlałe ruchy fal na rozpalonych wybrzeżach, niepochwytne majaczenia o samych sobie, i dreszcze gwiazd konających, dreszcze bezwładnego spadania w bezmiary w upojeniu śmierci słodkiej i cichej." Paralelę tej p i o r u n o w e j miłości z burzą na oceanie przeprowadził Reymont ze zwykłym nadmiarem kolorów, ale i z udatnym wysiłkiem literackim. Ten wysiłek uczuwamy także w sztucznych wrażeniach „W palarni opium", gdzie mamy wytężone stylowo improwizacye marzeń palacza opium. Sobą, to jest potężnym malarzem jaskrawych barw i żywiołowej gry instynktów zjawia się Reymont znowu w pełnym ruchu, ognia i pewności rzutu obrazie walki byków w Hiszpanii („Los Toros").

Wreszcie c z w a r t a, ostatnia grupa nowelistycznych opowiadań Reymonta powstała ze stosunku autora do przełomowych chwil bieżących. Przeszliśmy dwa lata zbiorowych podniet zupełnie wyjątkowych. Całe pokolenie poraz pierwszy w życiu otrzymało nadzieję rzeczywistego istnienia społecznego. Po gorączkowych wyczekiwaniach, po niepokojach szalonych, nastąpiły manifestowe

dni w listopadzie 1905 roku, a śród nich płonęły nasze entuzyazmy, olbrzymiały nasze nadzieje, rosło nasze rozbudzone poczucie samoistności i siły. Każdy ma głęboko wyryte w pamięci te jedyne dni, od Portu Artura do pierwszego stanu wojennego. Jeżeli każdemu biło serce przyśpieszonem tętnem, to jakże odczuwać musiał ten ogólny nastrój artysta, to jest człowiek ze wzmożoną stokrotnie wrażliwością! Wyobraźnia twórcy, pochłonięta doszczętnie wypadkami dnia, nie chciała i nie mogła przetwarzać ogólnych wzruszeń na sztukę tak, aby nietylko podać ich najistotniejszą kwintesencyę, ale przewyższyć je wyrazistością, potęgą formy. Z pisarzy naszych żadnemu nie udało się dotychczas stanąć w twórczych przypomnieniach tych dni na poziomie kolosalnych nastrojów chwili rzeczywistej. W tem się właśnie najwyraźniej objawiło, że życie daje artyście specyalną rolę, a w wielkich momentach dziejowych przemawia samo, bo przemawia głosem innym, niż artysta.

Z epizodów wojny japońsko-rosyjskiej rozpłomieniło wyobraźnię Reymonta sławne, dobrowolne zatopienie brander japońskich przy Porcie Artura, gdy Kamimura, wzywa-

jący żołnierzy na śmierć dla ojczyzny, odegrał rolę wodza z klasycznej Grecyi. Sytuacya sama w sobie grecka nie była, gdyż Japonii bezpośrednie niebezpieczeństwo najazdu nie groziło. Niemniej przeto bohaterskie poświęcenie żołnierzy japońskich wzbudziło wówczas podziw w całym świecie, a Reymont, głęboko wzruszony, odmalował tę chwilę w obrazie p. t. „Ave patria!" Wizya Reymonta pełna jest uczucia i barwy, ale w takich fenomenalnych wypadkach wizya niełatwo dorówna siłą napięcia dramatycznego—rzeczywistości.

Potem Reymont prowadził zwięzły pamiętnik uczuciowy najgwałtowniejszego tygodnia, jaki mieliśmy po 1863 roku (od 28 października do 5 listopada 1905 r.). Reymont-artysta staje tu oko w oko z życiem i stara się odtworzyć je w najbardziej syntetycznych barwach. Urywane, silne zdania płyną nerwowo, kłębią się, przepychają, rosną do egzaltacyi, to znów słabną, aby tchu nabrać. Trzepoce się w nich tu i owdzie dusza tych dni, po chwili jednak sam autor zlewa się z tą duszą, niknie, milknie. Najmocniej wyszły momenty oczekiwania. Ale dzień pierwszego listopada, owe chwile średniowiecznego szału i modlitw wolności,

które szeptaliśmy zbożnie wszyscy—nie mogły przejść na papier, pomimo wielkiego talentu Reymonta. Nie zdołała się też pomieścić w kilkudziesięciu wierszach dusza Warszawy z wielkiego pochodu narodowego, odbytego w d. 5 listopada. Gdyby artysta chciał w dość silnych wyrazach odbudować obraz tego, co się w n a s działo, musiałby zebrać wzruszenia kilkuset tysięcy rozpalonych do białości serc, musiałby być wszędzie, odczuć wszystko. Niektóre chwile najwybitniejsze Reymont opuścił: nie pisze np. o potężnym nastroju, jaki panował na placu Teatralnym, gdy z iluminowanego rzęsiście Ratusza wypuszczano więźniów; ani o straszliwej rzezi, jaką ta chwila się zakończyła. Takt artystyczny ostrzegł go przed niebezpieczeństwem jałowej rywalizacyi. Pamiętnik „Z konstytucyjnych dni" ma fragmenty wspaniałe, zwłaszcza wtedy, gdy autor wybiega myślą po za to, co widział i wiąże teraźniejszość z wizyami przeszłości.

Instynkt twórczy Reymonta zarówno w tym pamiętniku, jak i w innych opowiadaniach tej samej seryi, domagał się perspektywy. To też w większości obrazków daje Reymont transpozycyę nastrojów chwili na tony własne, już to symboliczne, już to

fantastyczne. Opowiadanie tytułowe „Na krawędzi" jest płomienną wizyą rewolucyjną, która, niestety, nie nadaje się dziś do analizy. Najwięcej twórczego żywiołu mieści opowiadanie końcowe p. t. „Czekam." Na tle nastroju duchowego ostatnich lat odmalował Reymont tragedyę obłąkańczą dwóch chorych dusz, które ściga prześladowcze widmo strachu, śród straszliwej atmosfery strzałów, rewizyi, aresztowań, mordów ulicznych, napadów bandyckich. Z Warszawy przechodzi Reymont do Łodzi, do piekła nędzy w czasie lokautu, i tu znowu transponuje rzeczywistość na wizyę umierającej fabryki („Cmentarzysko"). Okropne obrazy tak mu przytłaczają spokój artystyczny, że chciałby wyrazy zamienić na jakieś lwy albo smoki. Ale i tu bliskość wypadków, bezpośredniość wzruszenia odjęła nastrojowi wiele naturalnej siły. Artystą szczerym i bezwzględnym pozostał Reymont jedynie w „Sądzie." Jest to już niezmącony, czysty utwór wyobraźni i dla tego artysta, nie krępowany przypomnieniami, włożył w jego barwy moc zdecydowaną i konsekwentną. „Sąd" powstał w godzinie szczerego natchnienia; jest nowym objawem bez-

pośredniego wybuchu, który wydał wszystkie, najprzedniejsze utwory Reymonta.

Cały zbiór opowiadań, objętych tytułem „Na krawędzi", stwierdza, że jeden z najwybitniejszych pisarzy Młodej Polski, ten właśnie, którego pomawiano o zwycięskie zapasy z życiem o barwy i tony, — gdy stanął wobec najmocniejszych tego życia przejawów, musiał, dla ocalenia swej indywidualności, uciec całkowicie do marzenia...

---

## IV.

## „CHŁOPI."

Przez długi czas Reymont wydawał utwory pełne talentu, ale nie stworzył dzieła, do jakiego był zdolny. W duszy powieściopisarza odbywała się jednak powolna, nieujawniana krystalizacya najważniejszych pierwiastków. Wszedł wgłąb siebie, skupił się i zawładnął środkami. Częste przebywanie zagranicą, śród arcydzieł kultury klasycznej, zmniejszyło w nim znacznie główną wadę pisarską: brak miary. Zaprzestał przesadnych

giestów i krzykliwych słów, poczuł w sobie siłę, do której dochodzi pełna dojrzałość poety.

Zabrał się do pisania „Chłopów“, wielkiej powieści, o której marzył od pierwszych chwil twórczych. Dzieło długo obmyślane, hodowane było przez dziesięć lat w wyobraźni i odsłaniane drobnemi cząsteczkami. Skromna w założeniu „powieść współczesna“, o pozorach naturalistycznego opowiadania, wzrosła do poziomu dzieła eposowego. Reymont może sobie powiedzieć słowami Montaigne'a: „Stworzyłem tyleż me dzieło, co dzieło stworzyło mnie“. Dojrzewał w nim poeta i artysta, a jednocześnie dojrzewała epopea. Gdyby zechciał i mógł sam napisać żywot swej powieści, ten żywot wewnętrzny, co się broni od nacisku okoliczności zewnętrznych,—mielibyśmy niezawodnie ciekawy dokument psychologii twórczej. Okazałoby się naprzykład, że chłopom, przeniesionym ze świata rzeczywistości do pieśni, potrzeba było jakiejś specyalnej atmosfery autorskiej. Woził ich Reymont po całej Europie: kąpał ich w żarach słońca południowego, pokazywał im fale oceanu, włóczył ich po trotuarach bulwarów paryskich. Znając wrażliwość Reymonta, można się było oba-

wiać, czy zdoła utrzymać jedność dzieła, czy nie zamąci tonu sztuczną metodą, czy nie spłowieją mu co jaskrawsze barwy, czy nie skomplikują się typy i sytuacye. Obawy — najzupełniej płonne. Chłopi w wędrówkach autorskich nietylko nabrali odporności, ale skupili się w sobie nadzwyczajnie. Kiedy niekiedy pamiętają o istnieniu literatury i jej środkach: chwile to krótkie i najmniej ważne. Poza tem spełniają swą rolę rzetelnie: żyją w ścisłej gromadzie i w organicznem połączeniu z ziemią. Wizya wsi polskiej wydoskonaliła się przedziwnie w nostalgii „obcych krajów". Do mistycznego, głębokiego związku chłopa z ziemią przybył jeszcze związek autora z temi dwiema kategoryami materyału twórczego.

Z tego trójzwiązku wynikł rezultat świetny. Natura, ułożona w obrazy chłopskie, wypowiada się dosadnie, żywo a prosto. Chłop przywarł do natury tak, że nie odczuwa pomiędzy nią a sobą ścisłej granicy; jest jej niewolnikiem, jednocześnie zaś ulega posłuszeństwu wobec autora. Wreszcie autor zapatrzył się do tego stopnia w nierozerwalne życie natury i chłopa, że mówi przez całą książkę ich językiem.

Uderza w „Chłopach" przedewszystkiem

sam pomysł, sam plan dzieła. Renan zapewniał, że minęły czasy epopei, gdy armata usunęła możność zapasów osobistych. Pogląd ten potwierdza współczesna literatura francuska, z której życie wypędziło eposowe pieśni. U nas tymczasem jest jeszcze człowiek odważny, który na początku dwudziestego wieku oznajmia spokojnie: napiszę epopeę bez kul i bohaterów wojennych, napiszę ją — prozą. W czasie, gdy wszyscy utyskują na długość powieści, gdy romans w dwóch tomach coraz trudniej znajduje czytelnika, Reymont buduje czterotomowe epos, osnute na tle codziennego życia chłopów w biednej wsi, Lipcach. Wszystkie warunki eposu zostały przewidziane i obmyślone sumiennnie. Nie czujemy w książce nigdzie przymusu, wpędzania się w nastrój, nadmiernego wyzyskiwania gigantycznych efektów, za którymi Reymont przepadał dawniej. Istnieje tu spokój; w najsilniejszych nawet chwilach wyrazy nie rozbiegają się na cztery strony świata, niby rozhukane rumaki, ale mają w sobie cichą tężyznę obok rytmu i poezyi. Zginęła cała poprzednia littera-rum intemperantia. Gadatliwi dawniej bohaterowie, teraz umieją milczeć wymownie. Autor usunął się na plan drugi, wierzy Flau-

bertowskiej radzie, że twórca powinien uczestniczyć wszędzie, lecz nigdzie nie być widzialnym. Uregulował Reymont niezwykle starannie sprawę zasadniczą, ogólnie u nas zaniedbywaną: dał gmachowi swej powieści tęgą strukturę. Przejął się nareszcie starą, arystotelesową jeszcze zasadą, że w dziele sztuki części całości powinny być ze sobą tak spojone, ażeby, jeżeli jedna z nich zmienioną albo odjętą zostanie, całość podobnież, uległa zmianie i przekształceniu.

Żywot chłopa układa się podług pór roku. W każdej z nich rolnik wykonywa szereg prac typowych, każda przynosi stałą ilość kłopotow, trosk i radości. Wobec zamkniętego we wsi wspólnego bytowania jeden rok podobny jest do drugiego. To też podzielił Reymont swą epopeę na cztery części jednej wielkiej całości: jesień, zima, wiosna, lato.

Poza szczegółowym, wciąż powracającym opisem trosk gospodarstwa domowego, powieść zawiera obrazy takich przejawów gromadzkiego życia, jak: kopanie kartofli, sprawy w sądzie, nabożeństwa niedzielne w kościele, odpust, pogrzeb, jarmark w miasteczku, sprzęt kapusty, zaduszki, stawanie do wojska, ścinanie drzew, obchód wigilijny, kolęda, prze-

ślicowe wieczornice, zatargi serwitutowe ze dworem, komisarzem i wojskiem, orka i zasiewy, narada gminna w sprawie szkoły polskiej, wreszcie — żniwa.

Wybitną cechą wszystkich postaci, występujących w „Chłopach", jest ich wzajemna zależność i nierozłączność. Żadna niema swego własnego, odrębnego bytu; wiążą się ze sobą tak, jak ogniwa łańcucha, jak części składowe jednego organizmu, dopełniają się wzajemnie i tłómaczą. Jest w powieści jeden właściwie bohater, a mianowicie wieś polska, po raz pierwszy w piśmiennictwie naszem występująca w syntezie tak żywej i pełnej. Każdy członek wielkiej całości staje się przez to typem, streszcza żywot wielkiej ilości poprzedników, tłómaczy nie tylko siebie samego, ale i innych.

Autorzy dawnych eposów grzeszyli nadmierną gadatliwością. Bohater, zanim powalił wroga, raczył go długą przemową, w której opowiadał niekiedy całe genealogie. Dzięki tej drobiazgowości opisów, odtwarzamy sobie swobodnie całe życie Greków homerowych. Od tych czasów jednak w sztuce zaszły zmiany zasadnicze; wiemy dziś, że jeden obraz syntetyczny więcej wart, niż ca-

łe setki realistycznego naśladowania natury. Takie właśnie dążenie do syntezy stanowi najwybitniejszą cechę „Chłopów". Było rzeczą łatwą w długim opisie wesela chłopskiego wyliczać wszystkie stroje, przytaczać wszystkie pieśni i zwyczaje obrzędowe, to jest zdobyć się na dokładność folklorysty. Reymont oparł się pod tym względem pokusie, do której go pchała najsilniejsza, kolorystyczna dążność jego talentu. Uczynił subtelny dobór śród szczegółów mniej ważnych, cały zaś efekt skupił w przepysznym obrazie tańców. Dla tych samych powodów nie objaśniał wyczerpująco, jak się odbywają niektóre wspólne prace chłopskie (kopanie kartofli, sprzęt kapusty etc.); wszędzie jednak, gdzie razem z barwą mógł uwydatnić jakie znamienne rysy bohaterów, wystąpił w całym rynsztunku swych środków literackich (wieczornica przęślicowa, jarmark, nabożeństwo w kościele). Tylko na żniwa czyli na apoteozę życia wiejskiego nie chciał Reymont zwrócić dostatecznej uwagi. Zlekceważył je widocznie, odmalował szkicowo, pierwszemi lepszemi barwami.

Psychologię duszy chłopskiej rozwija Reymont w czynach jedynie. Nie podkreśla jakichś z góry upatrzonych cech, na które

miałby zwracać baczniejszą uwagę czytelnika, ale stara się o dokładne, wyraziste rozłożenie planów na obrazie, o takie zgrupowanie świateł i cieniów, aby całość uderzała pełnią życia i niezbędnością szczegółów. Niezmiernie rzadko, z przypadku raczej, niż z potrzeby istotnej, dorzuca osobiste komentarze do ujawnionego w akcyi charakteru postaci. Oświetla, jak wygląda walka o byt i ziemię i—jak do tej podstawowej troski chłopa istnienia wchodzą tłumnie bezinteresowne ducha przejawy. Wskutek tego odtwarza w powieści cały szereg znamiennych rysów syntetycznych. Chłopi nie tylko sami sobie wystarczają, ale mają bardzo silne tej d o s t a t e c z n o ś c i poczucie. Wiedzą, że obowiązuje ich inna etyka społeczna i o nią tylko dbają; wiedzą, że tylko ich obyczaj ma racyę bytu, że ich ambicya jest słuszna i chwalebna. Na każdym kroku ich codziennego życia posłyszymy takie zdania: „Samą czystą kiej szkło prawdę rzeknę, rzetelnie powiem, kiej na spowiedzi, kiej gospodarz do gospodarza, kiej swój do swojaków, bom gospodarz, dziad z pradziada, a nie komornik, nie prefesyant jaki albo i jenszy mieszki zdzier“.

Przeciętna filozofia praktyczna chłopa ma

w sobie dużo pogody, a jeszcze więcej rezygnacyi. Niema w niej pesymizmu, ale zbywa jej również na zbytniej wierze w łatwe szczęście na ziemi. Tłomaczy wiele, ale mało pobłaża i silnie przestrzegać zasad nakazuje. Moralność chłopa nie jest, oczywiście, jego współczesnym dorobkiem. Panują nad nim umarli, których pamięć czci nietylko w modlitwach, ale i w nieustannem przytaczaniu ich rad i nauk życiowych. Przysłowia nie schodzą z ust lipczan. Pośród przeróżnych zatargów i kłopotów domowych brzmią one, jak nieodwołalne wyroki. W bólu i cierpieniu chłop milczy zawzięcie; nie lubi się zwierzać, ani skarżyć. „Nie potrzeba mi nikogo — oświadcza dobitnie.—Tyle mam ze sobą przyjacielstwa, że ledwie temu poradzę". Lubi leki radykalne; potrafi sam sobie być chirurgiem, gdy zajdzie tego potrzeba, a śmierci patrzy w oczy bez hardości wprawdzie, lecz spokojnie i mężnie.

Wiemy, że chłop słucha z przyjemnością żartów i śmiechów, ale o naturze jego humoru mówi nam Reymont niewiele. Taka powściągliwość wyszła zapewne całemu dziełu na korzyść, nietylko dla tego, że dowcipy chłopskie mogą być dla nas niezrozumiałe, ale że Reymont dawniej już pokazał, jak niewiele po-

siada zmysłu humorysty. Poprzestaje więc na dyskretnych oświadczeniach takiego pokroju: „Wnet zasię poczęły iść przekpinki, wymysły różne, gadki, wesołe powiedania, przypowiastki, aż się izba trzęsła od śmiechów, a najbardziej Jambroży dowodził, zmyślał jucha i cyganił w żywe oczy, ino tak sprawnie i śmiesznie, że się pokładali ze śmiechu".

*

* *

Główną oś opowiadania stanowi dramat Antka Boryny i Jagny. Antek, junak o żelaznych muskułach i rozpalonem do białości sercu, prowadzi wytężoną walkę z dwiema żywiołowemi mocami: gorącą, jak piekło miłością do Jagny, którą mu zabiera na żonę własny ojciec; oraz—ze wściekłą, szaloną żądzą zemsty względem tegoż ojca. Te dwie niezwalczone siły wybijają go z kolej życiowej, wywołują szereg wypadków i powikłań, zapewniają eposowi interes narracyjny.

Miłość Antka i Jagny jest może najtęższym epizodem twórczym Reymonta. Miłość to rozżarzona posępnym ogniem strasznej namiętności. Oglądamy nareszcie tę wielką namiętność, którą już oddawna Reymont obie-

cywał, a teraz dopiero stworzył. Dawniej, pod strojem werbalizmu, struny jego prozy jęczały, gdy je dociągał i czasem pękały ze zbytniego natężenia; w „Chłopach“ doszły do stroju całkowitego i—grają harmonijnie. Dawniej, gdy Reymont spostrzegł u kogoś namiętność w oczach, opisywał zaraz cały pożar na oceanie; tutaj rozpala w ludziach szalony, niewidzialny ogień wewnętrzny. Powołując do udziału w akcyi niekrępowane niczem, pierwotne natury, doprowadził Reymont opisy do ogromnej zwięzłości i dobitności. Kilkakrotnie stał już na granicy melodramatu (np. w scenie podpalenia stogu, w którym kochankowie mają schadzkę; w opisie zgody z konającym ojcem, albo w końcowej scenie wyświecenia Jagny ze wsi). Zawsze jednak, w ostatniej chwili, umiał jednym wyrazem, jednym zręcznie podkreślonym giestem odwieść swe postacie od pospolitej jaskrawości, a oczy czytelnika skierować do pełnego tajemnic, wielkiego wnętrza ich dusz. Ilekroć Antek i Jagna pokazują się na scenie życia w Lipcach, śledzimy z natężoną uwagą każdą ich myśl, każdy ich ruch. Mówią wogóle mało, ale jakże są wymowni w swem miłosnem milczeniu! Jakim ogniem żądzy płonie Antek, gdy rozmyśla o Jagnie,

gdy, pomimo jej sprzeniewierzenia się, powstaje w nim znowu kochanie i wznosi „swój łeb kolczasty tęskność bolesna, taka straszna tęskość, że choćby głową tłuc o ścianę i ryczeć w niebogłosy “. Albo ów utajony w najdalszej głębi istot pożar zmysłów, który objął Jagnę podczas spotkania w kościele: „Siedziała sztywno, jak i drugie kobiety, w książkę patrzała, ale ani jednej litery nie rozeznała, ni kart nawet, nic, bo te jego oczy smutne, oczy żałosne, oczy patrzące blaskami, stały przed nią, jaśniały jak gwiazdy, świat cały przysłoniły, że zatraciła się całkiem, przepadła zgoła—a on wciąż klęczał, słyszała jego krótki i gorący oddech i czuła tę moc słodką, tę moc straszną, jaka biła od niego, szła jej prosto do serca, krępowała niby powrozami i przejmowała strachem, a słodkością, dreszczem, od którego rozum odchodził, miłowania krzykiem tak potężnym, że trzęsła się w niej każda kosteczka, a serce tłukło się jak ten ptak, gdy mu dla swywoli skrzydła przybiją do ściany!...“

Te same moce piekielne szarpią niemi podczas wszystkich schadzek. Bywały tam chwile szczytu namiętnych wybuchów: „Nie mogli już mówić, tylko nieprzytomne krzyki rwały się im gdziesik, aż z samych trze-

wiów, tylko szepty zduszone, porwane a strzeliste jak wytryski ognia, słowa błędne i opite szałem, spojrzenia żrące do szpiku — spojrzenia struchlałe obłąkaniem— spojrzenia huraganów walących na siebie i t. d."

Jagna jest istotą, stojącą po za wszelkiemi prawami moralnemi i obyczajowemi. Wszyscy inni bohaterowie eposu występują w swej szarości codziennej; Jagna tylko wnosi w ten świat niepokojącą nadzwyczajność. Wszyscy występują jako cząstka gromady, jako funkcye zbiorowego organizmu; Jagna tylko jest żywiołem, jest narzędziem siły niezwalczonej. To też jej świat wewnętrzny, odtworzony przez Reymonta z ogromną intuicyą i delikatnością barw, przykuwa najsilniej uwagę. Z jej smutków, zadum i niepokojów biegnie refleks przedziwny i oświetla specyalnem światłem różne śród bohaterów lipeckich wypadki. Niepojęta, daleka od przyziemności sąsiadów i sąsiadek, Jagna szuka absolutu miłości. Niema w niej grzechu, jest tylko nieświadoma uległość potężnej sile, która obrała sobie za siedlisko jej piękne ciało. Pełna wdzięku i czaru, występuje zawsze w całej pełni swej złowrogiej krasy,

łamiąc naokoło siebie ludzkie istnienia, spalając na popiół serca. Wybrała sobie, a raczej wybraną została przez najdzielniejszych mocarzy wsi: Antka, Mateusza, starego Borynę i wójta; a potem oczy jej spoczęły „bezbożnie" na obliczu ślicznego kleryka, Jasia, syna organistów. „Takie ognie chodziły jej po kościach i oblewały warem, że dziw nie krzyczała z tej lubej męki. Była cała w dreszczach, kiej błyskawice, kłębiły się w niej jakieś nabrzmiałe, szalone krzyki, jakieś wichry palące ją ponosiły, jakieś straszne pragnienia rozprężały i wyginały..." Z tego stosunku Jagny do Jasia uczynił Reymont wzruszającą do głębi idyllę, w najpiękniejszych zamkniętą stronicach ze wszystkich, jakie kiedykolwiek napisał. Z wielkiem poczuciem dramatu zawiesił burzę nad istnieniem moralnem Jagny. Wtedy, gdy wyzbyła się doszczętnie interesowności, gdy jest ślepo posłuszna przeznaczeniu, gdy zamieniła się cała w gorejącą beznadziejnie pochodnię, autor zwraca ku niej całą wieś. Buduje średniowieczną scenę zbiorowej napaści na Jagnę, gdy przywiązana do symbolicznego wozu z gnojem, zostaje wyświecona ze wsi. „W postronkach, na gnoju, zbita do krwi, w porwanem odzieniu, pohań-

biona na wieki, skrzywdzona ponad człowiecze wyrozumienie i nieszczęsna ponad wszystko, leżała, jakby już nie słysząc, ni czując, co się dzieje dokoła, tylko żywe łzy nieustanną strugą ciekły po jej twarzy posiniaczonej, a niekiedy wzniosła się pierś, niby w tym krzyku skamieniałym." Zemsta gromady kobiecej nie odpowiada gatunkowi przewinienia; ale nie brak w tem siły talentu, wielkiego rozmachu romantycznego, napięcia uczuciowego.

Bajeczną krasę swą pokazuje Jagna zwłaszcza podczas tańca z Antkiem w karczmie. Tańce, ową najprzedniejszą uciechę chłopską, odmalował Reymont dwukrotnie. W pierwszym tomie dał mistrzowski obraz wesela Boryny, — arcydzieło temperamentu i barw. Nie zląkł się powtórzenia tego samego efektu w tomie drugim, bo plastykę zewnętrzną oparł na innej treści wewnętrznej. Tańce na weselu uwydatniły bujność, dziarskość i junactwo chłopów; taniec Antka, podczas którego „chciało się płakać i śmiać, i krzyczeć i tulić, i całować, i lecieć gdzieś, we świat wszystek, w zapamiętanie", pokazuje, jak się uzewnętrznia długo tłumiona namiętność.

Z nie mniejszym talentem zbudowaną została postać starego Boryny. Jest on do pewnego stopnia idealnym typem chłopa. Ma stateczność, powagę i dzielność, chełpi się swą zamożnością, jest despotą w rodzinie, imponuje sąsiadom zaciętością, majątkiem, wszystkiemi wadami i zaletami, które w nim urosły do najwyższej potęgi. Boryna— to wyborna synteza całej natury chłopskiej. Czujemy w nim zazwyczaj nie tylko muskularność i siłę, ale—zasadniczą odrębność kultury, mózg inaczej ułożony, niż u mieszczanina. Boryna przez cały trzeci tom umiera i to może największa jego wada. Za to jego zgonowi nadał Reymont cechy symboliczne, które ta figura dźwigała zresztą na sobie od samego początku.

Boryna w malignie, odziany w koszulę tylko, chodzi po polach i sieje. Nabiera ziemi w koszulę i—sieje. „Zatrzęsły się drzewa samotne, deszcz poschniętych liści zaszemrał po kłosach, zakołysały się zboża i trawy, a z nizkich, rozdygotanych pól podniósł się cichy, trwożny, jękliwy głos:

— Gospodarzu! Gospodarzu!

Zielone pióra jęczmion trzęsły się, jakby w płaczu i gorącymi całunkami przylegały do jego nóg utrudzonych.

— Gospodarzu!—zdały się skamlać żyta, zastępujące mu drogę i trzęsły rosistym gradem łez. Jakieś ptaki zakrzyczały żałośnie. Wiater załkał mu nad głową. Mgły owijały go w mokrą przędzę, a głosy wciąż rosły, olbrzymiały, ze wszystkich stron biły jękliwie, nieprzerwanie:

— Gospodarzu! Gospodarzu!

Dosłyszał wreszcie, że, rozglądając się, wołał cicho:

— Dyć jestem, czego? co?...

Przygłuchło naraz dokoła, dopiero, kiej znowu ruszył posiewać ociężałą już i pustą dłonią, ziemia przemówiła w jeden chór ogromny:

— Ostańcie! Ostańcie z nami! Ostańcie!"

A potem Boryna słyszy głos Pana, pada i—umiera. Pies Łapa wyje nad nim długo i żałośnie. Scena śliczna jest w pomyśle, ale znacznie ciekawsze są prostsze efekty Reymonta.

Około tych głównych postaci krążą inne, drobne, stanowiące poszczególne wykształty ich niedomagań, cnót, słabości, bohaterstwa — wszelkich zgoła cech i uczuć: Hanka—typ kobiety słabej, poddającej się losowi z głośną rozpaczą; Jagustynka, ułatwiają-

ca Antkowi i Jagnie schadzki „przez czystą złość do całego świata", mściła się bowiem „na drugich za własną poniewierkę i krzywdę"; kowal, szwagier Antka, „cygan ścierwa", o którym Antek mówi: „ze starym trzyma i do mnie z przyjacielstwem występuje, a obuby nas z torbami puścił, by ino mógł"; Kuba, parobek, słodkiego charakteru, który sam obcina sobie chorą nogę; Rocho, budzący we wsi całej życie metafizyczne, Rocho, dzięki któremu „baśniowy świat ich otoczył, baśniowe życie objęło tęczami, baśniowe marzenia stawały się rzeczywistością — umierali prawie z zachwytem, zmartwychwstając zarazem tam, w tem życiu jasnem, wielkiem, mocarnem, bujnem, a świętem i cudownościami poprzerastanem, kieby dojrzałe zboże wyczką i makami"; wreszcie Jambroż, który „cygani niestworzone historye o wojnach, Napoleonie, Naczelniku, a później insze ucieszne rzeczy, aż się niejedni pokładają ze śmiechu."

*

* *

Na charaktery bohaterów wpływa ziemia; ona to reguluje ich pożądania, kieruje ich

wolą. Wszyscy mają w Lipcach poczucie tej ogromnej od niej zależności. Gdy chłopów uwięziono w mieście za zatargi serwitutowe z wojskiem, wszystkie baby smucą się, płaczą i wyrzekają; lecz największym, zda się, smutkiem płaczą pola niezaorane, nieobsiane i nieobrobione. „Aż lęk jakiś przewiewał po polach opuszczonych. Że zdawało się, jakby bory, chylące się nisko nad ugorami, gwarzyły zdumione, że strumienie lękliwiej wiły się skroś pustek, a tarniny już obwalone białymi pąkami, grusze po miedzach, przelotne ptactwo, to jakiś wędrownik z obcych stron i nawet te krzyże i figury, stróżujące nad drogami, wszystko się rozgląda ze zdumieniem i pyta dni jasnych i tych odgłosów pustych:—A kaj się to podziały gospodarze? kaj to te śpiewy, te bujne radoście, kaj?... Jeno ten płacz kobiecy im powiedział, co się w Lipcach stało."

I jaką znów cudną radością ożyły lipeckie pola, gdy chłopi z czterech wsi sąsiednich przychodzą do Lipiec, aby obsiać grunta: „zgoła nabożna i święta cichość ogarnęła pola, jakby się rozpoczęło nabożeństwo w tym niezmierzonym kościele." Dramat opuszczonej ziemi połączył autor przedzi-

wnie z dramatem opuszczonej wsi. Chłopi widzą często w ziemi jakby żywą postać karmicielki. Szymek, gdy dostał wreszcie upragniony kawałek gruntu, nie zraża się zgoła, że to był nędzny szmat ugoru. „Nabierając oddechu, ogarniał swoją ziemię miłującemi oczami, a szeptał gorąco: — Mojaś ty! Moja! Nikt mi cię nie wydrze. — I, współczując tej biedocie zachwaszczonej, płonnej, nieurodzajnej i opuszczonej, dodawał pieszczotliwie, kieby do dzieciątka:—Poczekaj ździebko, sieroto, uprawię cię, napasę, wycackam, że rodzić będziesz, jak i drugie. Nie bój się — dogodzę ci, dogodzę." A jakąż prześliczną wizyę panteistyczną uczynił autor z powitania z ziemią Antka, wracającego z więzienia do wsi rodzinnej. Zmęczony, przysiadł pod krzyżem w cieniu brzózek i „siedział, jakby w odrętwieniu, zapatrzony we świat i całą duszą zasłuchany w jego głosy." „Zdało mu się, jakoby z tym wiatrem przewalał się po zbożach; jakby polśniewał mięciuśką, wilgotną runią traw; jakby toczył się strumieniem po wygrzanych piachach skroś łąk, przejętych zapachem sianokosów; to jakby z ptakami leciał kajś wysoko, górnie, nad światem i krzykał z mocą niepojętą do słońca; to

znowu jakby się stawał szumem pól, kolebaniem się borów, siłą i pędem wszelakiego rostu i wszystką potęgą tej ziemi świętej, rodzącej w śpiewaniach i weselu. I sobą się wiedział, wszyćkiem się wiedząc zarazem, bo i tem, co się obaczy i poczuje, czego się dotknie i co się wyrozumie, ale i tem, czego nie sposób nawet pomiarkować, a co jeno poniektóra dusza w godzinę śmierci przejrzy i co się w człowiekowem sercu tylko kłębi, wzbiera i ponosi ją w jakąś niewiadomą stronę i łzy słodkie wyciska i nieukojną tęsknicą, kieby kamieniem przywala" i t. d. A te dziwne przemiany odbywają się w duszy Antka dlatego, że „na ziemi się znowu poczuł, na ojcowej i praojcowej grudzie, między swoimi."

Stosunek z ziemią tworzy dusze nietylko lipczan właściwych, ale nawet tych, co tu z zewnątrz przybyli i musieli się z otoczeniem zasymilować. Takim jest proboszcz lipecki, figura wymodelowana przez Reymonta wybornie, traktowana z uśmiechem talentu, zadowolonego, iż tworzy postacie tak plastyczne. Jakaż zabawna i dosadna w kolorycie jest jego parabola chłopska, wpleciona do mowy pogrzebowej nad grobem Boryny; jaki on daleki od naszych kon-

cepcyi książkowych, gdy zachwala i demonstruje sprawność swego byczka wobec ludzi, którzy go przyszli prosić o... nabożeństwo żałobne; jaki świetny w rysunku, gdy mamrocze pacierze na przechadzce! „Po gwiazdach powłóczył oczami, a niekiej przystawał, pilnie nasłuchując i gdy się jeno ruszyło co niekiedy kajś pod wsią, zawracał śpiesznie, gderząc niby gniewnie na konie:— „Gdzieżeś to polazł, siwy? W Kłębową koniczynę, co? Widzicie ich, jakie to łajdusy! Smakuje wam cudze, co? A batem chceta po portkach?" — Ale koniska tak smacznie chrupały, jaże księdzu zbrakło serca na wypędzenie ze szkody, więc jeno rozglądał się a prawił z cicha:—„No żej jeden drrugi, źrej... już się za to zmówi jakiś paciorek za Kłębową duszę, albo i wynagrodzi czem szkodę! Nygusy, jak się to przypinają do świeżej koniczyny!"

Z przywiązania do ziemi płynie też cały patryotyzm lipczan. Uwypuklił go Reymont bardzo ciekawie w obrazie zebrania gminnego, które domaga się zbudowania szkoły polskiej. Głos każdego z członków gromady, nie tracąc zgoła prawdy psychologicznej, streszcza jednocześnie różne poglądy chłopów na ich stosunek do mowy ojczystej, do

reszty społeczeństwa, do tych wszystkich zagadnień, które stanowią troskę naszego „demokratyzmu." Reymont zachował dobrą miarę artystyczną w dyskusyach i dyalogach.

Podstawową, materyalną stronę życia chłopskiego traktuje Reymont prosto i naturalnie; głębię uczuciowości chłopskiej odsłania po mistrzowsku; chłopski zaś głód metafizyczny, o którym pisali już tyle różni badacze miejscy, pokazuje w istotnych rozmiarach.

Natura żyje w powieści w całej, nieskazitelnej pełni. Krajobraz i ludzie łączą się w jeden obraz, o pokrewnej wegetacyi. Opisy wichrów, deszczów, śnieżyc, pól i nieba mają w „Chłopach" żywot tak organicznie związany z ludźmi, że bez nich nie miałyby racyi. Wytężona pod tym względem świadomość artystyczna Reymonta wydała szereg świetnych niespodzianek. Spróbował z powodzeniem formy, zupełnie oryginalnej. Przepuszczając krajobrazy przez duszę bohaterów, opisał je na poły gwarą chłopską, napoły własnym, wielce barwnym i plastycznym językiem. Obcując nieustannie z naturą, odczuwa ją chłop nie tak, oczywiście, jak powieściopisarz. Nie pieści się

barwami, nie szuka nadzwyczajnych uroków, nie wpatruje się w cuda, które ogląda, ale nie jest na nie obojętny. Więc też np. na pierwsze obrazy budzącej się natury patrzymy oczyma starej Agaty, wracającej z zimowych żebrów do wsi. „Kwietniowy dzień dźwigał się leniwie z legowisk mroków i mgieł, jako ten parob, który legł spracowany, a nie wywczasowawszy się do cna, zrywać się ano musi nade dniem, by wnetki imać się pługa i do orki się brać... Mgły, niby mleko wzburzone przy udoju, zalewały łęgi i pola nizinne... Słońca jeszcze nie było, czuło się jeno, że lada pacierz wyłupie się z tych zórz rozgorzałych i padnie na świat, któren dolegiwał ostatków, ozwierał ciężko mgławicami zasnute oczy, poruchiwał się ździebko, przecykał zwolna, ale jeszczech się lenił w słodkim, odpoczywającym dośpiku, bo cichość padła barzej w uszach dzwoniąca, jakoby ziemia dech przytaiła — jeno wiater, jako to dychanie dzieciątka cichuśki, powiał od lasów, aż rosy potrzęsły się z drzew" i t. d. Kiedy natura wydaje się chłopu figlarną, to powie o słońcu porannem, że się „wdziera do izby, kiej ta świnia do koryta"; kiedy go rozrzewni, to mówi o topolach, że „zagwarzyły, poszemra-

ły zcicha gałązkami i pomilkły — kiej te kumy, co na podniesienie oczy podniosą, ręce rozłożą i westchną modlitewnie, a padną wnetki w proch, przed majestatem ukrytym w tej złotej monstracyi, zawisłej nad ziemią świętą, nad rodzoną"; kiedy go zmęczą wichry, to opowiada, że „dnie to tam jeszcze jako tako człowiek strzymać strzymał, że to ino ci się wiedli na świat, kogo potrzeba gnała, drugie zaś po chałupach siedzieli i końca wyglądali, ale noce były nie do wytrzymania, a przyszły akuratnie jasne, rozwiażdżone i w górze ciche, ino na ziemi wichura odprawiała dyabelskie gody, jakby się naraz ze sto chłopa obwiesiło, że i zasnąć nie było można, szły sobie ryki, trzaski, łomoty i hurkotania, jakby tysiące pustych wozów a w pędzie największym przejeżdżało po grudzie."

Jeszcze wyraziściej uwydatnia się stosunek chłopa do natury w jego przywiązaniu do zwierząt domowych. Są to nietylko jego karmiciele i współpracownicy, ale częściej jeszcze przyjaciele i towarzysze niedoli. Jakiż to np. szczery dramat uczuciowy nawiedził chatę Hanki, gdy musiała sprzedać krowę! jak ją boleśnie żegnała, gdy „odprowadzała krówkę aż do drogi,—co trochę, to ją

gładziła po gembuli, to pokładała się na nią a oderwać się nie mogła od bydlątka, ni przyciszyć frasunku i żałości." Równie rzewnem jest przywiązanie Kuby do koni Boryny.

Język „Chłopów" to wspólny język gospodarza wiejskiego i natury, język pełny onomatopei, posiadający w sobie moc światła, barw, cieniów, wichrów, grzmotów, świergotów ptasich, szelestu roślin, oddechów ziemi, fal powietrznych. W pierwszych dwóch tomach Reymont używa takiej mowy często, ale odrywa się od niej pod wpływem nawyknień literackich; w dwóch tomach ostatnich opowiada w ten sposób nietylko zawsze, od początku do końca, ale opowiada bez żadnego zgoła wysiłku. Poprostu inaczej już mówić o tych chłopach nie umie, jeno ich frazesami i wyobrażeniami. To też język „Chłopów" będzie skarbnicą dla tych, których znużyła banalność książkowa kmiotków. Te wyrazy, pełne bezpośredniości, jak język pierwszych pisarzy polskich, jak język klasycznych naszych kaznodziejów,—wyrazy jędrne, dziarskie, zuchowate, tak dalekie od wymustrowanej w koszarach życia wielkomiejskiego mowy, walą niekiedy jak młoty, prężą się stalowo, a pomimo ostrych dźwięków,

zlewają się zawsze w harmonię. Skarży się w nich cicha niedola, chełpi się dobrobyt, jęczy głucho tęsknota, milczy rezygnacya, śpiewa poezya, wre walka, płonie wiara, drga i pali się uczucie.

Dzięki temu, po raz pierwszy w literaturze naszej wydobyto na jaw psychię ludową z całą szczerością i konsekwencyą. Widzimy i rozumiemy, jak ludzie chodzą około siebie i pomrukują niby tygrysy, uznające nieużyteczność walki, potem zaś nagle przemawia w nich z gwałtowną siłą natura ludzka i zamienia dzikie zwierzęta w najtkliwsze dzieci; widzimy, jak pozorne rozprzężenie i walka kończy się na zgodzie, pod wpływem przywiązania do ziemi; słyszymy i pojmujemy wszelkie głosy żywiołowe, całą rozmowę człowieka z naturą. Nie tłómaczą nam tu, za pomocą jakich procederów chemicznych pali się olej w lampie Aladyna, ale oglądamy samo światło gorejące i olbrzymie...

O „Chłopach" będziemy zapewne długo jeszcze czytali uwagi, rozwijające tak uproszczony sąd: „jacy ci chłopi prawdziwi!", albo: „jak on wybornie zna chłopów!" Ale ten sąd będzie tylko fałszywą próbą ujęcia w syntezę różnorodnych wrażeń. Ani prawda naturalistyczna, ani wierna kopia życia nie

tworzą dzieła sztuki. Każdy, kto mówi: „jacy ci chłopi prawdziwi!", nie troszczy się przecież o to, czy Boryna, Antek, Jagna mają istotne odpowiedniki w życiu; czy historya wsi Lipce streszcza w sobie historyę przeciętnej wioski polskiej. Taka troska zresztą nicby o wartości utworu nie powiedziała, boć „prawdziwą" i dokładną może być monografia etnograficzno-obyczajowa. Kto chwali „Chłopów" za ich prawdziwość, chce jedynie powiedzieć, że był przy czytaniu książki naprawdę wzruszony, że miał do czynienia z prawdziwem pięknem. Reymont pojął żywot chłopa jak poeta: ułożył go, rozwinął i odmalował całkiem subjektywnie; różnorodne żywioły czterech pór roku bytowania chłopskiego przedstawił w obrazie zupełnie jednolitym, bo jednolita, pomimo dziesięcioletniej rozciągłości, była jego wizya poetycka.

Literaturze polskiej przybyło bardzo niepospolite dzieło, mające wszelkie znamiona epopei nowoczesnej. Jeżeli przyszłość zakwestyonuje nawet forsowną stylizacyę mowy „Chłopów", to jednak nie zaprzeczy, że i ta stylizacya ujawniła piękny kunszt twórczy. A stwierdzi niewątpliwie to, co dziś już wszyscy dostrzegamy, że „Chłopi", siłą

talentu, gatunkiem plastyki, bogactwem barw, świeżością przedmiotu, poezyą szczegółów, miarą i umiejętnością budowy zajmą jedno z najwybitniejszych miejsc w piśmiennictwie naszem ostatnich lat dwudziestu.

## V.

Reymont jest dziś w dojrzałej pełni talentu. Nie wypowiedział jeszcze zapewne najmocniejszego swego słowa. To, co stworzył dotychczas, płynęło z dwóch źródeł: z ciekawości i „obserwacyi" życia, oraz — z marzeń na tle rzeczywistości. Instynktowe usiłowanie, aby te źródła, o odmiennej zgoła zawartości, połączyć w jedno — oto zasadnicza cecha talentu Reymonta. Indywidualność jego, jako pisarza, określić można jedynie przez wymiar stosunku jego metody obserwacyjnej do gatunku jego marzenia. Nie hołdując żadnej doktrynie społecznej, ani filozoficznej, Reymont nie stawia swym bohaterom wymagań, które przekształcają ich dusze na obraz i podobieństwo autora. Gdyby mógł być w zupełnej zgodzie z momentami uświadomienia własnej estetyki, toby się stał zupełnie objektywnym malarzem

rzeczywistości. Zatrzymywałby się może zbyt długo nad barwą przedmiotów, chłonąłby postrzegane czary natury zbyt subjektywnie. Ale wogóle pragnąłby dać wizyę życia jak najwierniejszą, jak najplastyczniejszą. Tymczasem bardzo wcześnie, bo od pierwszych niemal kroków twórczych, obok Reymonta-obserwatora i malarza rzeczywistości codziennej, wystąpił Reymont-poeta, marzyciel, szukający lepszych, niż rzeczywistość daje, kształtów, oraz — dobitniejszych i wyrazistszych barw, niż posiada natura. Reymont-marzyciel, niezadowolony z życia, powiększał jego kształty tak ogromnie, że, obok rzeczywistości codziennej, tworzył zgoła odmienną rzeczywistość poetycką. Powiększał ludzi w ich wyrazie indywidualnym, powiększał nadmiernie zjawiska, tony, formy i żywioły. Wrodzoną tę skłonność wyolbrzymiania kładziono zwykle na karb temperamentu autorskiego; tymczasem objaw to jedynie poetyckiego w talencie Reymonta pierwiastku. Świadectwem—najwyższy szczebel twórczości Reymonta, „Chłopi." Piękny ten utwór stwierdza jeszcze raz starą prawdę, która mówi: „nie obcinaj skrzydeł fantazyi, bo wyrosną dwakroć dłuższe!..."

KONIEC TOMU DRUGIEGO.

## SPIS RZECZY.

—:—


| | | Str. |
|---|---|---|
| 1. | *Stanisław Przybyszewski* . . . . | 1 |
| | I. Życiorys . . . . . | 1 |
| | II. Estetyka Przybyszewskiego . | 17 |
| | III. Poematy prozą . . . . . | 35 |
| | IV. Powieści . . . . . | 46 |
| | V. Dramaty . . . . . | 72 |
| | VI. Próba syntezy . . . . . | 103 |
| 2. | *Władysław St. Reymont* . . . . | 103 |
| | I. Pierwsze kroki: „Pielgrzymka do Jasnej Góry.”—„Spotkanie” (szkice i obrazki) . . . . . | 105 |
| | II. „Komedyantka.”—„Fermenty.” | 123 |
| | III. „Ziemia obiecana.”—Nowele, szkice i obrazki . . . . . | 158 |
| | IV. „Chłopi” . . . . . | 178 |
| | V. Próba syntezy . . . . . | 206 |